

Alfredo Tradigo

Iconos y santos de Oriente

Traducción de Jofre Homedes Beutnagel

Electa

Introducción

Para entender qué representa el icono para los cristianos ortodoxos, basta entrar en una iglesia de rito bizantino. Ante las imágenes sagradas, iluminadas por lámparas y velas, todos los fieles se arrodillan, hacen la señal de la cruz (juntando los tres dedos, el pulgar, el índice y el corazón, para simbolizar la Trinidad) y besan los iconos de Cristo, de la Virgen y de los santos locales. El icono (del griego eikon, *«imagen») es un signo de la presencia de Dios, y la forma más sencilla e inmediata de reconocimiento eclesial de que disponen los pueblos bizantinos y eslavos. Ante el icono, cualquier fiel puede decir: «¡Esta es mi fe, aquello en lo que creo, las personas divinas y los santos, visibles en formas y colores!».*

El icono, lejos de cualquier forma de idolatría, se enraíza en una sólida teología y surge de un crisol de luchas ideológicas y físicas (persecuciones y destrucciones de imágenes). Salió victorioso en el 843, fiesta del triunfo de la Ortodoxia. La victoria del icono se identifica con la victoria de la Ortodoxia contra las herejías de los primeros siglos, que negaban la encarnación de Cristo y rechazaban cualquier representación de su imagen. Queda claro, pues, que en el icono no se adoran la madera y los colores, sino lo que representan, en un recorrido desde lo visible hasta lo invisible, desde lo material hasta lo espiritual. Durante la celebración de la Divina Liturgia, el fiel ortodoxo tiene siempre a la vista el iconostasio, una pared de iconos ante la cual el oficiante consagrará el pan y el vino.

El iconostasio, auténtica suma teológico-visual del cristianismo ortodoxo, parece esconder el misterio, pero lo cierto es que revela como una ventana abierta de par en par. Por eso la tradición le asigna un origen divino, revelado, como lo fueron los textos de los Evangelios. Los primeros iconos de la Virgen con el Niño en brazos se atribuyen a san Lucas, evangelista, médico y pintor; y se dice que el lienzo sagrado con su retrato (mandylion) *que Cristo envió al rey de Edesa, Abgar, (o bien el velo de la Verónica, en el que Cristo dejó impreso su rostro sufriente) es el origen del icono de la Santa Faz, «no hecho por mano de hombre». Algunos expertos afirman que estas imágenes son las «copias» del verdadero retrato de Cristo, el hombre de la Sábana Santa. De hecho, el sudario que rodeó el cuerpo de Cristo, y que muestra las facciones de su rostro «en negativo», estuvo expuesto en Santa Sofía de Constantinopla con seguridad hasta 1204, el año de la cuarta cruzada. Según el concepto de «copia» que caracteriza el arte cristiano antiguo y medieval, la autenticidad de una imagen depende de su similitud con el original. La autenticidad del icono como copia (o copia de una copia) demuestra la verdad de la encarnación, que se basa en el testimonio escrito de los Evangelios, pero también en la tradición de los iconos, que reproducen fielmente los rasgos físicos de Jesús: sus ojos, su nariz, su boca, sus pómulos y sus cabellos. Así es que el icono no es solo fruto de la creatividad artística, y los iconógrafos se atienen a los manuales de pintura, que especifican con dibujos muy precisos las auténticas facciones de los rostros de Cristo, María y los santos. Al pintor de iconos, que suele ser un monje, se le pide copiar fielmente estos modelos. La postura del cuerpo, un movimiento de la mano, el color del vestido y cualquier edificio o colgadura tienen un significado preciso. Los iconos no se limitan a ilustrar a un personaje o un hecho sagrados, sino que se interpretan en clave simbólica, siguiendo el pensamiento de los Padres de la Iglesia. El propio material del que está hecho el icono tiene su importancia: una tabla de madera rebajada y cubierta con capas de yeso, cola y tela; colores hechos con pigmentos vegetales y minerales; agua y yema de huevo; pan de oro. Todos estos elementos parecen formar parte de un rito. En el siglo* XX *se produjo un verdadero renacimiento del icono ruso, se realizaron restauraciones importantes que revelaron sus auténticos colores, se llevaron a cabo estudios a fondo que reconstruyeron su historia y su significado, y a través de la diáspora de intelectuales e iconógrafos que abandonaron la Rusia soviética se produjo una gran difusión del arte y la cultura eslavos por el mundo. En este diccionario se ha pretendido ordenar este gran patrimonio de imágenes por tipos iconográficos y por temas, y aparecen los iconos más antiguos que se conservan en el monasterio de Santa Catalina del Sinaí, y los del monte Athos, Constantinopla, Creta y los Balcanes; se mencionan las escuelas de Pskov, Novgorod y Moscú y las de los monasterios rusos del norte; y se sucede desde las primeras comunidades del desierto egipcio, en la zona de Tebas, hasta los monasterios de las islas Solovki, en el mar Blanco. Historias fascinantes de apóstoles, mártires ascetas y «locos de Cristo». Miradas de santos que penetran en nosotros. Fijas en el más allá.*



Iconostasio y calendario ortodoxo

Iconostasio
Puertas reales
Grandes fiestas
Santos del mes
Iconos procesionales
Iconos domésticos
Iconos teológicos

◄ *Menologion* del mes de febrero, detalle, monasterio de Santa Catalina, monte Sinaí.



Según los ortodoxos, la pared de iconos que separa el sagrario de la nave es una magnífica síntesis teológico-visual de su fe y su espiritualidad.

Iconostasio

Texto
«Y el verbo se hizo carne, y habitó entre nosotros, y hemos contemplado su gloria, gloria que recibe del Padre como Hijo único, lleno de gracia y de verdad.» (Jn 1,14)

Título
Iconostasio

Iconografía
Pared divisoria entre la nave y el santuario, cubierta de iconos en diversos órdenes, con acceso central (puertas reales) y dos accesos laterales (puertas diaconales)

En el siglo III, el *templon* de las iglesias cristianas orientales se compone de paneles inferiores de mármol y columnas con un entablamiento, y es una pared abierta que separaba la nave del sagrario (*bema*). Más adelante, hacia el siglo IX, se incorporaron imágenes de la Virgen y de Cristo entre las columnas. En el siglo XIV, los iconos ya estaban dispuestos en varios órdenes, siguiendo un sistema iconográfico y teológico de gran precisión. Abajo, en contacto directo con los fieles, se encuentran los iconos locales de Cristo, la Virgen, el arcángel Miguel y el santo del lugar. El segundo orden del iconostasio comprende iconos individuales de gran formato, con los intercesores (san Juan Bautista, la Virgen y los santos) dispuestos en déesis en torno al icono central de Cristo Salvador entronizado. El tercer orden está compuesto por los iconos de las doce grandes fiestas de la liturgia bizantina. Este ciclo recibe el nombre de *dodecaorton*, y abarca hasta catorce, dieciséis o más festividades. Las dos hileras superiores están dedicadas a los patriarcas y los profetas, con el icono de la Trinidad y el de la Virgen de la Señal en sus respectivos centros. Así pues, el iconostasio se lee en horizontal, pero también en vertical, en el sentido del eje de simetría determinado por las puertas reales.



► Escuela de Pskov, *Arcángel Miguel y Teofanía (Bautismo), Arcángel Gabriel y Descenso a los infiernos (Resurrección)*, orden de la *déesis* y de las fiestas, siglo XVI, Museo de Pskov.

Las cúpulas de un templo imaginario cierran el iconostasio por arriba y forman lunetos que contienen los episodios de la Pasión.



En el tercer orden desde abajo, Cristo entronizado (centro) rodeado por María, Juan Bautista, Miguel y Gabriel, apóstoles y mártires; en el cuarto orden, la Virgen en el trono entre profetas; en el quinto orden, la Trinidad entre los Patriarcas.

El segundo orden está dedicado al ciclo de las doce grandes fiestas, con la imagen del Descenso a los infiernos en el lugar central.

Las puertas reales, con la Anunciación y los cuatro evangelistas; al lado, las puertas con las imágenes de los diáconos; entre las puertas, de izquierda a derecha, la sinaxis de los ángeles, los santos jerarcas, la Natividad y la Exaltación de la Cruz.

▲ Escuela de Palech, iconostasio pintado, principios del siglo XIX, colección privada.

En el orden superior, los profetas Moisés, Jeremías, Daniel e Isaías, de medio busto y con cartelas.

En el centro, dentro del círculo enmarcado por dos serafines, la Virgen de la Señal y Jesús, representados entre los profetas David y Salomón.

De izquierda a derecha, la déesis continúa con Ezequiel, Gedeón, Habacuc y Jacob.



El orden central, con las doce grandes fiestas. Panel izquierdo: Trinidad, Anunciación, Natividad y Bautismo; panel central: Presentación en el Templo, Resurrección de Lázaro, Entrada en Jerusalén y Crucifixión; panel derecho: Descenso a los infiernos, Ascensión, Transfiguración y Dormición de la Virgen.

El orden inferior, con la plegaria de intercesión de los santos: de izquierda a derecha, Juan Crisóstomo, Basilio el Grande, el apóstol Pedro y el arcángel Miguel.

Cristo entre las potencias angélicas, rodeado por la Virgen y san Juan Bautista.

De izquierda a derecha, el arcángel Gabriel, el apóstol Pablo, Gregorio el Teólogo y Nicolás Taumaturgo.

▲ Iconostasio portátil pintado, hacia 1589, Museo de Vologda.



Las puertas centrales del iconostasio conducen al santuario, y las dos laterales llevan a pequeñas sacristías donde se prepara la Divina Liturgia.

Puertas reales

Texto
«¡Puertas, levantad vuestros dinteles, alzaos, portones antiguos, para que entre el rey de la gloria! ¿Quién es ese rey de la gloria? El Señor es el rey de la gloria.» (Sal 24, 9-10)

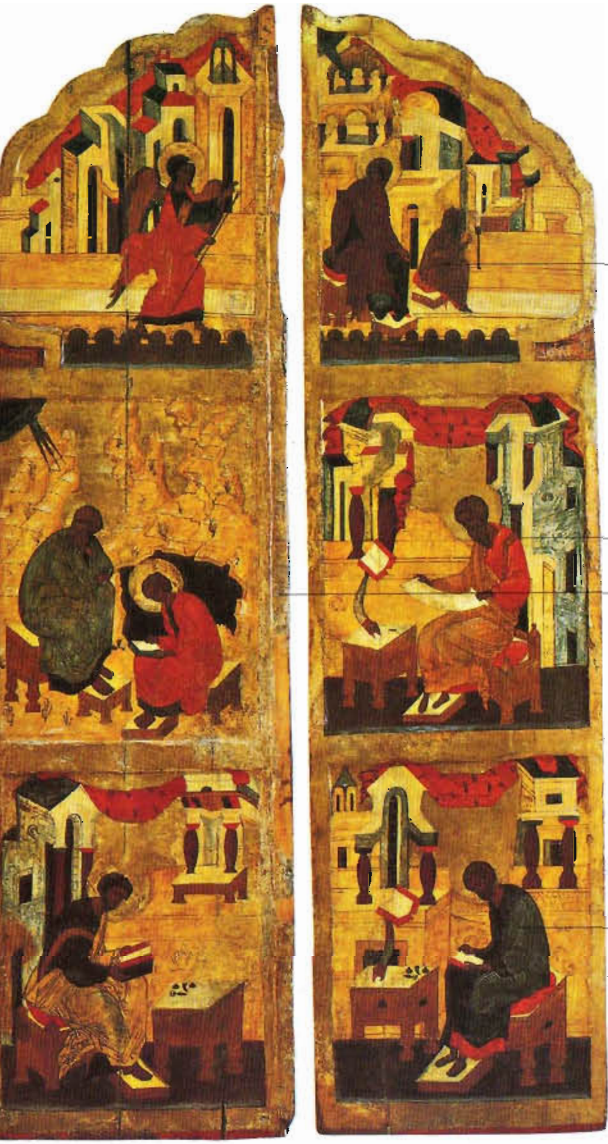
Título
Puertas reales; puertas diaconales

Iconografía
Puertas reales con la Anunciación y los cuatro evangelistas; puertas diaconales con diáconos de cuerpo entero y escenas de la Expulsión del Paraíso terrenal, el Juicio Final y el culto a los muertos

Las puertas centrales del iconostasio reciben el nombre de puertas reales porque el emperador de Constantinopla entraba solemnemente a través de ellas en la nave de la iglesia. Estas puertas son sagradas, y siempre están cerradas. Solo las abre el sacerdote durante la Divina Liturgia a fin de acceder al santuario (*bema*), donde consagra el pan y el vino. Los batientes de las puertas reales contienen las imágenes del arcángel Gabriel y de la Virgen, o bien las de los cuatro evangelistas con la Anunciación en la parte superior. En el luneto sobre las puertas reales está representada la comunión de los apóstoles bajo las dos especies. En los iconostasios rusos del siglo XVI se practicó la puerta lateral norte, que conduce a la celda llamada prótesis, donde se preparan los santos dones. La puerta lateral sur da acceso al diaconicon, un vestíbulo donde se guardan las vestiduras litúrgicas. Las puertas diaconales contienen la imagen de cuerpo entero del diácono, o bien escenas relativas a la Expulsión del Paraíso, el Buen ladrón, el Juicio Final y el culto a los muertos. La presencia de temas escatológicos en la puerta de la prótesis se explica por estar situada ante el espacio donde se celebran las funciones de sufragio a los difuntos.



► Escuela cretense, *Anunciación con los profetas David e Isaías y los santos Andrés y Nicolás*, puertas reales, siglo XV, Museo Bizantino, Atenas.



▲ *Los cuatro evangelistas*, puertas reales, primera mitad del siglo XVI, Museo de Vologda.

La Virgen y el arcángel Gabriel en un interior; así lo indican las colgaduras rojas, alusivas al carácter sagrado de la escena. María se ha representado dos veces: una tejiendo el velo del templo, y otra en menor tamaño rezando en el santuario.

El apóstol Mateo desenrolla un pergamino, junto a un pequeño atril donde reposa el volumen que contiene su Evangelio.

Juan dicta a Prócoro su Evangelio, o el Apocalipsis. El paisaje rocoso, con una cueva, recuerda la isla de Patmos, donde Juan tuvo las sugestivas visiones que contiene el libro del Apocalipsis.

Los evangelistas Lucas y Marcos se apoyan en tronos reales, con cojines y supedáneos. En el escritorio hay un atril, útiles de escritura, recipientes de tinta, tijeras de cortar y cuchillas para raspar los pergaminos. La perspectiva está invertida: las líneas de fuga convergen en la persona que mira las imágenes.

A ambos lados de la mesa trinitaria, bajo el baldaquín del altar (cubierto por paños rojos y dorados con el dibujo de la Cruz), Cristo sacerdote reparte la comunión a los apóstoles bajo las dos especies del pan (derecha) y del vino (izquierda).

El primero en recibir la comunión bajo la especie del pan es Pedro, seguido por los apóstoles Andrés, Simón, Lucas, Juan y Felipe.

Según la interpretación de los Padres, la imagen de la Trinidad remite al sacrificio de Cristo, objeto del diálogo entre los tres misteriosos peregrinos en torno a la mesa de Abraham.



Comunión d los apóstol bajo la espec del vino. L fila est compuesta po Pablo, Tomá Marco Mateo, Juan Bartolom

Sobre el fondo de oro, dos ángeles suben hacia la Trinidad llevando sus ripidia, *largos abanicos litúrgicos, en señal de adoración.*

▲ *Comunión de los apóstoles, Trinidad, dos ángeles, el mártir Nicetas y la virgen Eufrasia,* luneto superior de las puertas reales, finales del siglo XVI, procedente de Solvycegodsk, catedral de la Anunciación, Museo de Historia y Arte, Solvycegodsk.

Las dos figuras del mártir Nicetas y la virgen Eufrasia con las manos en alto en señal de oración e intercesión, en la zona más baja del perfil del luneto.

Abraham aparece sentado entre Isaac y Jacob dentro del círculo con doble marco verde y azul y motivos florales. Al fondo, los árboles del Paraíso; su tono es tan claro como el de las túnicas de los patriarcas, que llevan en su seno las almas de los justos.

Tres monjes y una mujer rezan ante un esqueleto recién exhumado de su tumba. La figura con una estola de cruces rojas es el abad. Mediante el uso de la perspectiva inversa, la imagen implica al fiel y le invita a rezar en sufragio del muerto.



El borde de la puerta presenta una cenefa compuesta por motivos de forma circular, con una flor de cuatro pétalos inscrita que sugiere la Cruz.

Dentro del círculo con doble marco rojo, Adán y Eva toman el fruto prohibido y son expulsados del Paraíso terrenal por un ángel con la espada desenvainada a su espalda, un radiante querubín custodia la entrada del jardín.

◄ *El seno de Abraham, la Expulsión del Paraíso y la oración por el muerto,* finales del siglo XVI-principios del XVII, procedente de Zaozerie, iglesia de la Resurrección, puerta diaconal oeste, Museo de Vologda.

Los nombres de los fieles por quienes rezar durante el ofertorio se relacionan en las divisiones que crea una arcada y columnas simples y salomónicas, de capiteles dorados.

El luneto superior tallado y dorado contiene la imagen de Cristo en actitud de bendecir; cuando las puertas están cerradas, esta imagen domina ambos batientes, con las figuras de cuerpo entero de san Pedro y san Pablo.



Los nombres de los muertos son precedidos por una cruz, a fin de distinguirlos de los vivos.

▲ Tríptico litúrgico, siglo XVI, Museo Bizantino, Atenas.



Los iconos despotike, *o «de primera clase», marcan los principales momentos del año litúrgico ortodoxo, dan un significado sacro al tiempo de los hombres.*

Grandes fiestas

Texto
«Seis días trabajarás... el día séptimo es día de descanso para el Señor.» (Dt 5,13)

Título
Doce fiestas (dodecaorton), o dieciséis, o dieciocho

Fiesta
Natividad de María: 8 de sep.; Concepción de María: 8 de dic.; Presentación de María: 21 de nov.; Natividad: 25 de dic.; Bautismo: 6 de en.; Presentación en el Templo: 2 de febr.; Anunciación: 25 de mar.; Resurrección de Lázaro: víspera de Ramos; Entrada en Jerusalén: domingo de Ramos; Descenso a los infiernos: Pascua; Incredulidad de Tomás: primer domingo después de Pascua; Miróforas: segundo domingo después de Pascua; Ascensión: 40 días después de Pascua; Pentecostés: 50 días después de Pascua; Trinidad: primer domingo después de Pentecostés; Transfiguración: 6 de ag.; Dormición: 15 de ag.; Exaltación de la Cruz: 14 de sep.

Los iconos de las doce grandes fiestas (dodecaorton), que celebran los principales misterios de la vida del Señor y de la Virgen, se ofrecen a la mirada de los fieles en el primer orden del iconostasio, alineados como perlas de un collar precioso. El icono de la festividad en curso se expone delante del iconostasio en un atril (*proskynetarion*). Los temas de estos iconos proceden de los evangelios canónicos, pero están enriquecidos con detalles de los evangelios apócrifos, las oraciones y los himnos de la Divina Liturgia de Juan Crisóstomo. El tema central es la Resurrección, la «fiesta de las fiestas», que no se celebra únicamente en Pascua, sino todos los domingos. Otra fiesta importante es el Domingo de la Trinidad. La tradición oriental dedica cada día de la semana (recuerdo del ciclo de los seis días de la creación) a un acontecimiento o personaje de la historia de la salvación: el domingo, al Descenso a los infiernos; el lunes, a la asamblea de los arcángeles; el martes, a Juan Bautista; el miércoles, a la Anunciación; el jueves, al Lavatorio de pies; el viernes, a la Crucifixión; y el sábado, al Paraíso y a la memoria de los difuntos. Estos temas integran el icono de los días de la semana, y componen el *Hexamerón*, un texto sobre la Creación del mundo del que existen versiones de diversos autores, entre ellos san Basilio.



De izquierda a derecha y de arriba abajo, rodeando el «sábado de todos los santos»: el domingo de la Resurrección; el lunes de la asamblea de los arcángeles; el martes dedicado al Bautista, que aparece bautizando en el Jordán; el miércoles de la Anunciación; el jueves del Lavatorio de pies, y el viernes de la Crucifixión.



Las hornacinas de luz contienen las diversas categorías de santos: «locos de Cristo» y ermitaños desnudos, patriarcas, mártires de ambos géneros, apóstoles, profetas, santas y, por último, médicos.

▲ Escuela de Dionisio, *Los días de la semana*, principios del siglo XVI, Galería Tretiakov, Moscú.

◄ *Cinco fiestas y santos*, finales del siglo XV-principios del XVI, Museo de Vologda.

El «sábado de todos los santos», fiesta luminosa que prepara el advenimiento final de Cristo. Todos llevan ropa blanca: Cristo en la gloria, su Madre, los ángeles y Juan Bautista, sin su piel de camello habitual.

Anunciación: la Virgen teje el velo del Templo, el Santo de los Santos que reluce en lo alto de una escalera de oro (el velo simboliza a Jesús, que está tomando forma en su seno). Gabriel irrumpe con un ala abierta y la otra plegada, como frenando su vuelo.

Natividad: María contempla a José, poco dispuesto a creer en la maternidad virginal. Abajo, a la izquierda, la comadrona Eva baña a Jesús, y Salomé, que tenía paralizada la mano por haber querido comprobar la virginidad de María, es curada por el Niño.

Presentación en el Templo: Simeón recibe al Niño en sus brazos, José trae dos palomas como ofrenda, y Ana, de ochenta y cuatro años, desenrolla un texto profético.

Bautismo: Jesús sumergido en el Jordán, símbolo del viejo mundo natural que él renueva. A la izquierda, Juan bautizando a Jesús, y a sus espaldas, un árbol con un hacha: «Ya está el hacha puesta contra la raíz de los árboles». A la derecha, los ángeles con las manos veladas en señal de adoración.



Transfiguración: sobre el monte Tabor, Jesús se transfigura ante Pedro, Santiago y Juan, flanqueado por Elías y Moisés. En el centro, Juan se tapa la cara, turbado por la intensidad de la luz. Resurrección de Lázaro: Cristo resucita a su amigo en presencia de Juan, que aparece a la izquierda, vestido como en la escena anterior.

Cristo baja del monte de los Olivos, en Jerusalén, y es recibido por la muchedumbre, que extiende capas y agita palmas y ramas de olivo. Crucifixión: el flanco abierto de Jesús mana sangre y agua. Cristo confía a su Madre a Juan, el apóstol predilecto.

Descenso a los infiernos: Cristo derriba las puertas del abismo y libera a Adán, Eva, el Bautista, David, Salomón, la reina de Saba y todos los justos muertos antes de la Resurrección. Ascensión: Cristo sube al cielo sostenido por dos ángeles, y los apóstoles se reúnen en torno a María, columna y cimiento de la Iglesia.

Pentecostés: alrededor de la puerta, que representa el mundo antes de la llegada de Cristo, se congrega la asamblea de los apóstoles, presidida por Pedro y Pablo; el Espíritu Santo desciende de las alturas. Dormición: mientras los apóstoles rodean el cuerpo de María, Cristo, en pie, eleva al cielo el alma de su madre, que es recibida por dos ángeles.

▲ *Doce grandes fiestas*, calendario tetrástico, monasterio de Santa Catalina, monte Sinaí.



Estos iconos, semejantes a partituras musicales, son auténticos calendarios de la santidad. Semanales, mensuales o anuales, se exponen en atriles dentro de la iglesia.

Santos del mes

Texto
«Contemplaré a diario el rostro de los santos para hallar descanso en sus discursos.» (antífona de la liturgia de las horas)

Título
Menologion; *Synaxarion*

Fuentes
Simeón de Metafrasto, *Colecciones de vidas de los santos*

Iconografía
Retratos de santos divididos por meses, bimestres, trimestres, semestres y año litúrgico

Estos iconos presentan las fiestas de los santos en orden cronológico, alternando con las fiestas litúrgicas movibles, tal como están distribuidas en el calendario ortodoxo, que empieza el primer día de septiembre. Estas tablas, llamadas *menologion* (anuales) o *synaxarion* (mensuales), derivan de las miniaturas de las primeras colecciones de vidas de santos. Los iconos más antiguos de esta modalidad proceden del monasterio de Santa Catalina del Sinaí y se remontan al siglo XI. A veces, los santos celebrados el mismo día aparecen agrupados; otras, solo se representa al primero. Los santos aparecen de pie, y los mártires se representan en el momento de sufrir el martirio. Además de los iconos semanales y mensuales, existen dípticos que abarcan cuatro meses, y tablas más complejas que reflejan el ciclo de doce meses. Los iconos *menologion* se exponen en la iglesia, en un atril que recibe el nombre de *analogion*. La elección del color de fondo del icono es muy importante porque determina la tipología del santoral, y permite leer las escenas más complejas, como las evangélicas, cuya dimensión es similar a la de las miniaturas. La disposición de las representaciones cumple también una función determinante en la legibilidad y el uso práctico de los santorales.

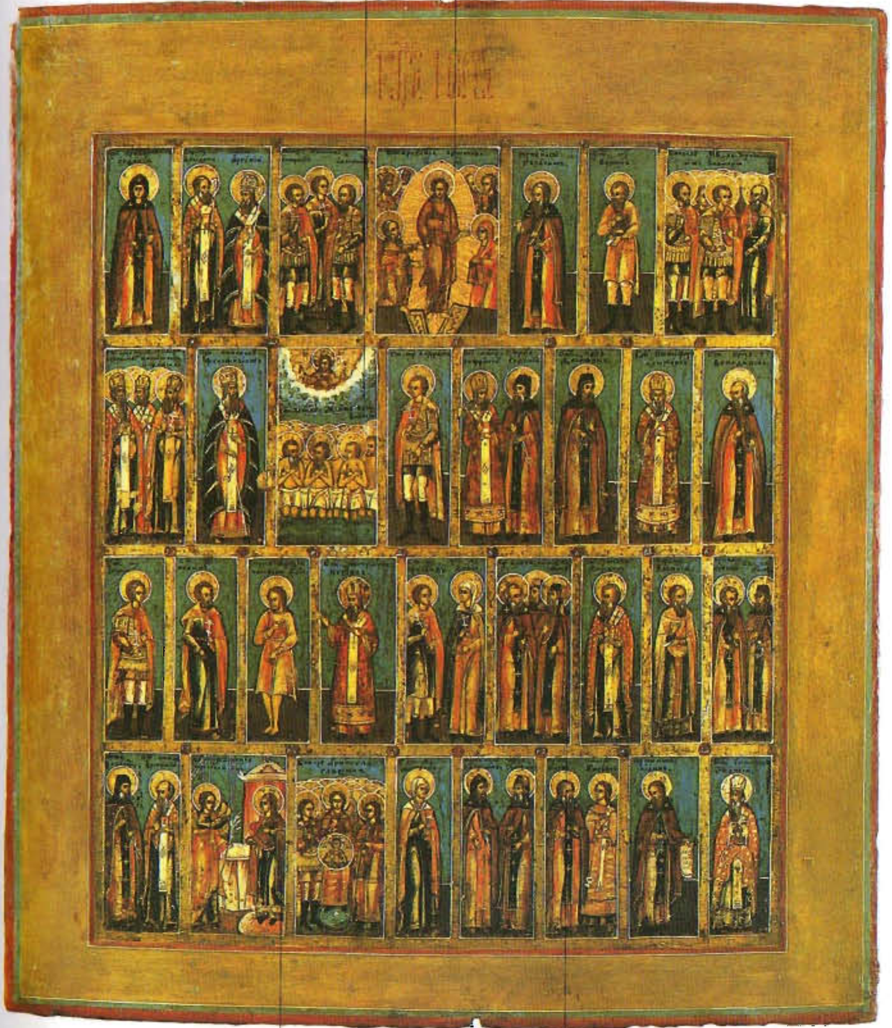




► *El sol*, *La luna*, detalles del icono *En ti se alegran*, finales del siglo XVIII, procedente del monasterio Alexandrov Kushtski, Museo de Vologda.

Segunda semana de marzo: los cuarenta mártires de Sebaste, muertos de frío en el lago de hielo. El último santo de esta hilera es Benito de Nursia, fundador del monaquismo occidental.

Primera semana de marzo: destaca la fiesta movible de la Resurrección de Cristo. Los recuadros de color verde oscuro con marcos ocres resaltan las figuras de los santos y las fiestas.



▲ *Menologion* del mes de marzo, siglo XIX, procedente del norte de Rusia, colección privada, Italia.

Cuarta semana: Anunciación (25 de marzo) y sinaxis del arcángel Gabriel alrededor de Emmanuel.

Los monjes mártires de San Saba, precedidos por Crisanto y Daría, Cirilo de Jerusalén y Alejo, «loco de Cristo».

Las seis primeras grandes fiestas movibles del año litúrgico rodean el medallón de Cristo: Anunciación, Nacimiento, Presentación en el Templo, Bautismo, Transfiguración y Resurrección de Lázaro.

Exaltación de la Cruz (14 de septiembre).

El año litúrgico se abre el 1 de septiembre con Simeón Estilita el Viejo sobre su columna, rodeado de discípulos. Más adelante, la Natividad de María (8 de septiembre).

San Clemente mártir, primer papa de Roma (23 de noviembre).



▲ *Menologion* del año litúrgico completo, díptico, segunda mitad del siglo XI, monasterio de Santa Catalina.

Presentación de María en el Templo (21 de noviembre): según el relato apócrifo, María permaneció en el Templo desde los tres hasta los doce años.

Nacimiento de Juan Bautista (24 de junio). Destaca la silueta de Isabel en el lecho del parto. En las tres últimas filas, los santos de julio y agosto.

Las seis grandes fiestas que cierran el año litúrgico (con el medallón de la Virgen en el centro): Entrada en Jerusalén, Crucifixión, Descenso a los infiernos, Ascensión, Pentecostés y Dormición.

Los cuarenta mártires de Sebaste, que murieron en un lago helado por no haber querido abjurar de la fe cristiana.

La frágil figura de un «loco de Cristo» se perfila por separado con las piernas filiformes y un tosco saco como única prenda.

Sobre el fondo dorado, los acentos rojos, azules, ocres y rosados, los escasísimos blancos, y los ocres y marrones de los monjes, mártires, vírgenes, diáconos y obispos forman un tapiz donde ninguna nota destaca por encima de las demás, en una unidad armónica que traduce visualmente el júbilo del Paraíso.



Las ciudades de Constantinopla, Vladimir, Novgorod y Moscú fueron salvadas del enemigo gracias a la intervención de iconos milagrosos, sobre todo de Cristo y de la Virgen.

Iconos procesionales

Texto
«Hoy, luminosa y bella, la gloriosa ciudad de Moscú acoge como aurora del sol tu milagroso icono, oh soberana.» (Tropario del 26 de agosto, festividad de la Virgen de Vladimir)

Título
Mandylion; Virgen de la Señal; Virgen de Vladimir

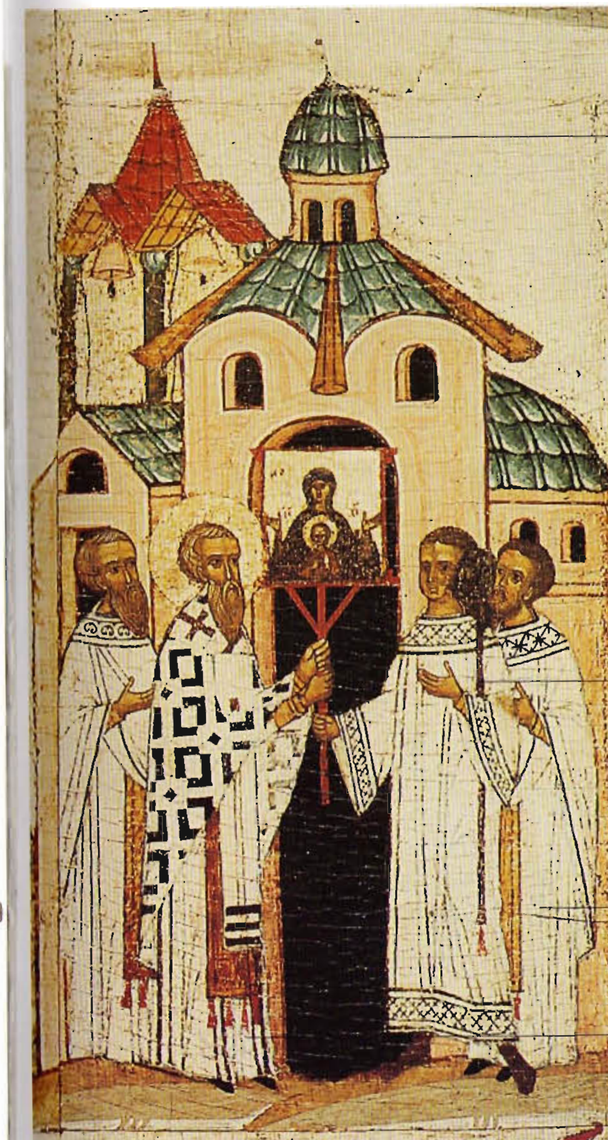
Fiesta
Mandylion: 16 de agosto; Virgen de la Señal: 27 de noviembre; Virgen de Vladimir: 21 de mayo, 23 de junio y 26 de agosto

Iconografía
Iconos portátiles de doble cara sobre madera o tela

Los iconos desempeñaban un papel central en la devoción pública. Durante las procesiones se levantaban, con soportes especiales, los iconos portátiles, pintados en madera o bordados sobre tela, junto a los estandartes imperiales y los símbolos episcopales. En las campañas militares era costumbre llevar iconos de Cristo o de la Virgen, y eran exhibidos en las puertas durante los asedios, o solemnemente transportados junto a las murallas. En 1170, el icono de la Virgen de la Señal defendió a la población de Novgorod del asalto que lanzó sobre la ciudad el príncipe de Suzdal', Andrei Bogoliubski. La Virgen de Vladimir se festeja tres veces al año: salvó a Rusia de los tártaros en tres ocasiones. El 26 de agosto de 1395, una procesión encabezada por el metropolita Kiprian y el príncipe Vasili Dmitrievic siguió el perímetro de las murallas de Moscú tras la efigie de la imagen milagrosa de Vladimir, y el mismo día, Tamerlán se retiró con su ejército, porque según se dice tuvo la visión de una mujer luminosísima rodeada de guerreros.



► *Virgen de la Señal, Exaltación de la Cruz,* icono procesional de doble cara, siglo XVI, Museo de Novgorod.



La iglesia de la Transfiguración (o de San Elías). La cúpula central y el tejado de tres caños marcan la perspectiva central, destacando la imagen del icono milagroso sobre el fondo negro de la entrada. El campanario adyacente presenta las típicas campanas fijas que se tocan moviendo los badajos. Las tejas rojas de la torre contrastan con el verde esmeralda de la cúpula.

Un diácono con un stikarion *blanco con adorno —de sencillos motivos geométricos— que se repite alrededor del cuello, en las mangas holgadas y en el borde de la falda. Al brazo sujeta un* ripidion *(abanico de oración) metálico grabado con una cabeza de querubín.*

Los sacerdotes de los lados se distinguen por llevar una estola dorada que baja hasta los pies, y por el felon *blanco sobre la túnica.*

El arzobispo Juan, cuyo felon *está adornado con cruces blancas y negras, recibe de manos del diácono el icono procesional de la Virgen de la Señal.*

▲ *Batalla entre los habitantes de Novgorod y de Suzdal,* detalle, hacia 1460, Museo de Novgorod.

Los habitantes de Novgorod salen al encuentro de la procesión que desfila con el icono de la Virgen y la Cruz encabezada por el obispo y las autoridades. La procesión parte de la iglesia de la Transfiguración y cruza el puente sobre el río Volchov.

Los embajadores discuten, pero el ejército de Suzdal' los sigue a pocos pasos. Al son de la trompeta, los arqueros lanzan una espesa lluvia de flechas sobre Novgorod.

Expuesto en las almenas, el icono defiende la muralla y detiene las flechas enemigas.

Los santos Boris y Gleb, Jorge y Demetrio de Tesalónica (y el arcángel Miguel, en el cielo) guían a los ejércitos de Novgorod a la victoria.



El ejército de Suzdal, con el príncipe en cabeza, recula, mientras caen las primeras víctimas en el campo de batalla, y alguien se postra implorando clemencia.

▲ *Batalla entre los habitantes de Novgorod y de Suzdal,* hacia 1460, Museo de Novgorod.

La muralla del Kremlin y las cúpulas de la iglesia de San Basilio.

Los estandartes con la imagen de la Virgen de la Señal y del Salvador «no hechos por mano de hombre».

De arriba abajo, dentro de las hornacinas, el apóstol Pedro, los metropolitas Piotr, Alexei e Ioann, y san Sergio de Radonez. Al otro lado (izquierda), san Atanasio, Cirilo de Alejandría, los mártires Jorge y Demetrio de Tesalónica y san Teodoro de Siquea, una imagen infrecuente de la que cabe inferir que el icono fue encargado por Feodor (Teodoro) Petrovich Stroganov (1628-1671), que tenía a dicho santo por patrón.



Tras recorrer la ciudad, la procesión, encabezada por el príncipe Vasili Dmitrievic y el metropolita Kiprian, llega a la puerta de Moscú, donde cuelga el icono de la Virgen de Vladimir, adornado con una tela roja bordada de oro.

▲ *Encuentro con el icono de la Virgen «Vladimirskaia»,* primera mitad del siglo XVII, Museo de Historia y Arte, Solvycegodsk.

La muralla del Kremlin (de kreml, *«fortaleza»), construida en piedra blanca durante el siglo* XV, *rodea con sus torres la ciudad. Las cúpulas de bulbo de las iglesias, con cruces de tres brazos (entre ellas San Basilio). Entre los campanarios, la altísima torre de Iván.*

La procesión, con las cruces portátiles, el estandarte de la Santa Faz y el icono milagroso de la Virgen de Vladimir que salvaron Moscú del ejército de Tamerlán.



El antiguo felon de este obispo deja ver por debajo el stikarion, larga túnica de color púrpura oscuro cruzada por la estola (adornada con cruces); los brazales, manípulos y mangas son de la misma tela.

Las mitras de los obispos son de brocado cubierto de oro y piedras preciosas, con ribetes de piel. El metropolita Kiprian, con aureola dorada y un sakkos *de brocado, sostiene en la mano un libro cerrado y una pequeña tela roja ribeteada de oro. Tras él, un obispo con un misal abierto y una estola blanca adornada con cruces.*

▲ Miguel y Demetrio de Belozersk, *Procesión del icono milagroso de la Virgen de Vladimir en Moscú*, 1689-1690, Museo de Vologda.



El icono está presente en las casas de los campesinos y en las celdas de los monjes. Se lleva de viaje, también en la batalla, y pasa de padres a hijos como el más preciado bien.

Iconos domésticos

Los iconos desempeñan también un papel fundamental en la devoción privada. Es costumbre colgarlos muy a la vista en el mejor lugar de las casas, al que los rusos llaman «rincón bonito» (*krasni ugol*, literalmente «rincón rojo»). En las celdas de los monjes, los iconos se colocan frente al reclinatorio. Cuando nace un niño, se pinta un icono de su santo protector con la misma altura que el recién nacido. Cuando el hijo o la hija se hacen mayores y se emancipan, su madre los bendice con el icono. El fiel ortodoxo lo lleva consigo en los viajes y en las batallas, a guisa de protección. Acompañan al féretro en las procesiones fúnebres, y son depositados en las tumbas. Los iconos de los muertos considerados santos se guardan en las casas. En Grecia todavía se ven iconos en pequeños tabernáculos con forma de templo. Los iconos de paneles plegables forman pequeños altares en la intimidad del hogar. La mayor colección de dípticos, trípticos y polípticos se encuentra en el monasterio ortodoxo de Santa Catalina del Sinaí. El panel central contiene la imagen de la Virgen o de la Resurrección y alrededor se desarrollan escenas secundarias. A veces el icono se convierte en un arca o tabernáculo pequeños, con un icono de menor tamaño en su interior. La costumbre de pintarlos por fuera con imágenes de santos guerreros derivó en auténticos iconostasios domésticos, de cuatro o seis paneles.



◀ *Santa Pevronia*, segunda mitad del siglo XIII.

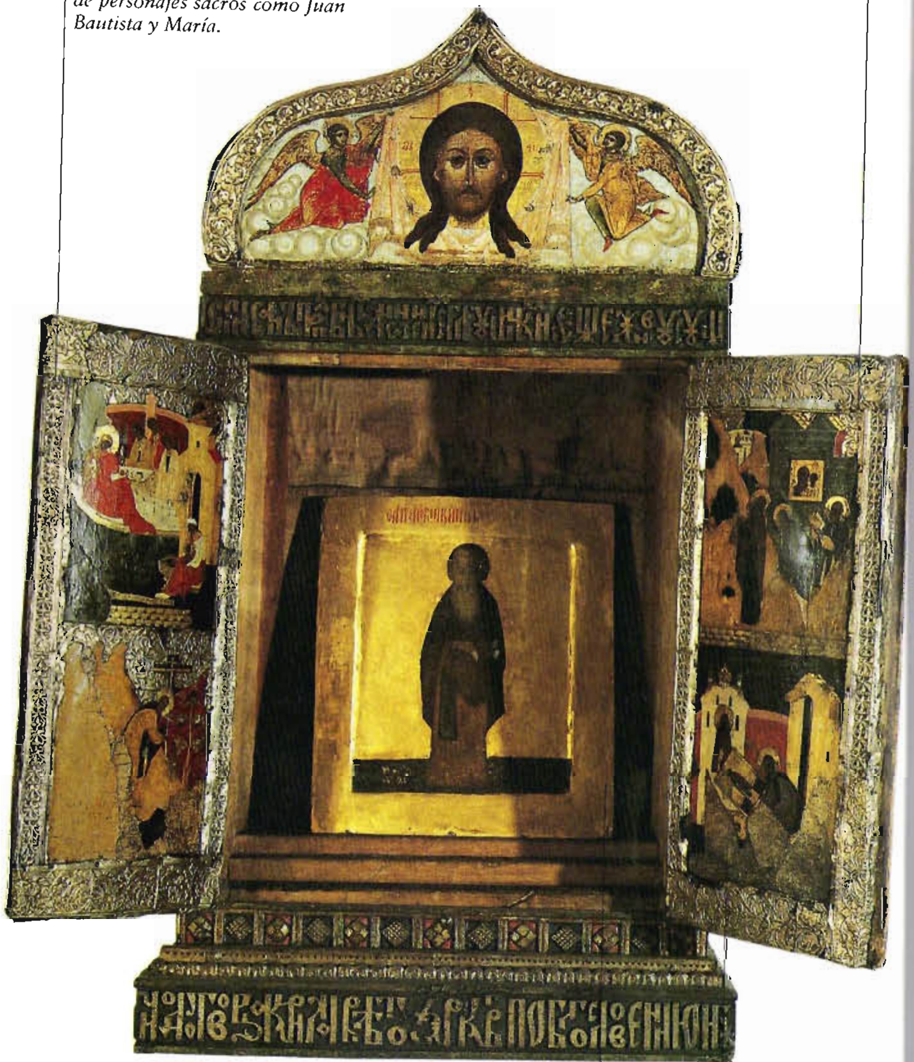
Texto
«Te entrego un icono sagrado que te acompañe. Que sea un estandarte en el camino, y reza por que no te abandone.» (Nana rusa)

Título
Icono familiar (*Semeinye Ikoni*); rincón bonito (*Krasni Jugol*)

Iconografía
Dípticos, trípticos y polípticos de dimensiones reducidas; pequeños tabernáculos domésticos; capillas con iconos situadas en los cruces de caminos; iconos de viaje en custodias especiales

En la tabla parcialmente abierta, el nacimiento de Kirill de Belozersk refleja la iconografía que se utiliza en las natividades de personajes sacros como Juan Bautista y María.

La Virgen se aparece a san Kirill y le ordena fundar el monasterio de San Simón.



El icono de Kirill de Belozersk es un auténtico retrato del santo. En las hojas, episodios de su vida; arriba, en el coronamiento, dos ángeles muestran la imagen de la Santa Faz.

Dionisio de Glusicy pinta el retrato de san Kirill de Belozersk.

▲ Nikita Yermolov, custodia de madera, 1614; Dionisio de Glusici, *San Kirill de Belozersk*, 1424.

El obispo Nicolás, con barba corta y rizada, con el Evangelio en el brazo tapado, en una perspectiva muy contrastada.

El obispo Blas, con barba larga y puntiaguda, con un omophorion blanco adornado con cruces. Su túnica naranja armoniza con los colores del marco, perfilado en blanco.



Los bordes rebajados y pintados de naranja, y las incisiones en relieve marrón, revelan un gusto popular de gran alegría y vivacidad. Las hojas, al cerrarse, transforman este icono en un pequeño objeto de devoción doméstica.

Sobre el fondo rojo, característico de la escuela de Novgorod, resalta la figura de la Virgen de la Señal con los brazos abiertos, de cuyo seno, como una flor, surge Emmanuel en actitud bendecidora.

▲ Escuela de Novgorod, *Virgen de la Señal con los santos Nicolás y Blas*, tríptico, finales del siglo XV-principios del XVI, Museo Histórico Estatal, Moscú.

La ofrenda de Joaquín y Ana es rechazada por el sacerdote. Triste, la pareja se marcha.

El abrazo nupcial entre Joaquín y Ana. Después del parto, Ana recibe los regalos de la servidumbre, con la escena del baño ritual de María a sus pies. Tabla derecha: Joaquín y Ana juegan con la pequeña María. Cuando la niña cumple tres años, la llevan al Templo para consagrarla al Señor.

María recibe el primer anuncio de Gabriel junto al pozo. El sacerdote le entrega la madeja para tejer el velo del Templo. Tabla derecha: José es el esposo predestinado de María; la Virgen recibe el segundo anuncio del ángel tejiendo el velo del Templo.

Los ojos de María están fijos, pues piensa en la Pasión. Cristo Emmanuel, con el quitón real, bendice con la mano y mira a su Madre con tristeza; ella, con sus dedos dorados, recoge el borde de la túnica del Niño.

A Joaquín, retirado al desierto, le visita un ángel durante la oración. Lo mismo le ocurre a Ana mientras se pasea por el jardín con una criada.



► *«Odighitria Aristerokratousa» y escenas de la vida*, tríptico, finales del siglo XIII, monasterio de Santa Catalina, monte Sinaí.



Desde la sencillez de los primitivos iconos de Cristo, la Virgen y los santos pintados en los monasterios, hasta las complejas alegorías de los pintores de corte de la Rusia de los zares.

Iconos teológicos

Texto
«La imagen no está en una parte de la naturaleza humana; es la naturaleza, en su totalidad, la que es icono de Dios.» (Gregorio de Nisa)

Título
Iconos teológicos bipartitos o cuatripartitos

Fuentes
Documentos de los concilios ecuménicos moscovitas

Iconografía
Composiciones complejas que agrupan varios temas en una sola imagen

Durante el siglo XVI, en la corte rusa de los zares, se crearon iconos que pretendían expresar conceptos doctrinales de gran elevación. Fue así como los iconos se convirtieron en auténticos tratados de teología, y alrededor de estas imágenes prendieron apasionadas discusiones y encendidas polémicas. El concilio de Moscú (1553-1554), por ejemplo, se ocupó del famoso *Icono cuatripartito* pintado por los maestros de Pskov, que habían sido invitados a Moscú por el zar Iván el Terrible tras el incendio de 1547. Dicho icono se propuso ilustrar en cuatro etapas el misterio de la economía divina, es decir, el proyecto de salvación de Dios para la humanidad. Los dos recuadros superiores, *Dios descansó el séptimo día* e *Hijo Unigénito y Verbo de Dios*, desarrollan el tema del Padre Creador y del Hijo Redentor y Juez. Los dos recuadros inferiores, *Venid, pueblos, adoremos a la Trinidad en tres personas* y *En el sepulcro con tu cuerpo*, resumen la historia de la encarnación y de la redención. Otro ejemplo de icono didáctico-teológico se inspira en la fiesta (instituida en Bizancio) de la reconstrucción de la iglesia de la Resurrección en Jerusalén.



► Maestros de Pskov, *Icono cuatripartito*, 1540-1550, catedral de la Anunciación, Kremlin, Moscú.

Cristo entre los brazos del Padre, como un serafín crucificado; a los pies de la Cruz, el arcángel con el cetro y una cartela.

El círculo rojo de las esferas angélicas, inscrito en la estrella de cuatro puntas con los evangelistas. El Anciano de los Días descansa (centro), e insufla el Espíritu en Cristo (izquierda). Gabriel indica a la Virgen de la Señal. Miguel domina a las potencias angélicas y vela sobre el mundo.



Cristo, desnudo como el primer hombre (Adán), y como el día de su bautismo en el Jordán (nuevo Adán). Las alas indican su condición angélica antes de encarnarse.

El ángel entrega vestiduras de piel a Adán y Eva, señal del auxilio divino.

Dentro del mundo, delimitado por una línea sinuosa, el primer homicidio (a la derecha, Caín matando a Abel) y el primer llanto fúnebre (a la izquierda, Adán y Eva junto al cuerpo de su hijo muerto).

Bajo la línea ondulada del cielo, la cálida luz del Paraíso terrenal: Eva surgiendo de la costilla de Adán; un ángel con los símbolos de la Pasión; Adán y Eva expulsados del Paraíso por una puertecilla ojival, por la que se entrevé el frondoso jardín.

▲ Maestros de Pskov, *Dios descansó el séptimo día*, detalle del *Icono cuatripartito*, 1540-1550, catedral de la Anunciación, Kremlin, Moscú.

Dos ángeles con el sol y la luna, símbolo del Antiguo y el Nuevo Testamento.

Emmanuel sostenido por dos ángeles, en el interior de una esfera de querubines y serafines; en el círculo superior, el Anciano de los Días vestido con túnica blanca y con los brazos abiertos.

A izquierda y derecha, dos edificios simbólicos presididos por dos ángeles con el cáliz y la esfera, representaciones de la Iglesia y el cosmos.

Cristo muerto en brazos de María; el sepulcro salva el abismo entre las dos montañas como un dique.



▲ Maestros de Pskov, *Hijo Unigénito y Verbo de Dios*, detalle del *Icono cuatripartito*, 1540-1550, catedral de la Anunciación, Kremlin, Moscú.

Cristo es el guerrero que se sienta victorioso en la Cruz como en un trono; en el interior de la caverna, el arcángel Miguel clava su lanza en Satanás, mientras los condenados retroceden de pavor.

La muerte, a lomos de un monstruoso animal, pisa cadáveres devorados por las fieras, pero, vencida por el poder de Cristo, se detiene ante un serafín con alas de fuego que blande una espada.

La iglesia de la Resurrección. Debajo, en el interior del santuario, san Juan levanta la cruz en presencia de Juan Crisóstomo, Basilio el Grande y Gregorio Nacianceno.

Sobre el ambón, Romano el Cantor entona la Divina Liturgia, con Dionisio Areopagita y Juan Damasceno.

El Templo hebreo con el arca, el incensario, la menorá y los sacrificios de animales, que Cristo supera ofreciéndose a sí mismo.



De arriba abajo: la Jerusalén celeste con el trono y los símbolos de la Pasión; Crucifixión; Creación; en último lugar, la decapitación de Pablo.

De arriba abajo: los arcángeles con san Miguel; Cristo derriba las puertas del infierno y libera a Adán y Eva; el Resucitado se aparece a Tomás; crucifixión de Pedro, cabeza abajo.

▲ Escuela de los Stroganov, *Reconstrucción del templo de la Resurrección en Jerusalén*, finales del siglo XVI-principios del XVII, procedente de Moscú, catedral de la Anunciación, Museo de Historia y Arte, Solvycegodsk.



Antiguo Testamento

Sofía Sabiduría divina
Miguel archiestratega
Arcángeles, querubines y serafines
Ángeles custodios y demonios
Creación y Expulsión
Abraham, Isaac y Jacob
Paternidad
Hospitalidad de Abraham
Moisés y Aarón
David, Salomón y Daniel
Los tres jóvenes en el horno
Elías
Isaías
Árbol de Jesé
Visión de Ezequiel
Jonás

◄ Escuela de Moscú, *Un profeta*, detalle, siglo XVI, Museo de Iconos, Recklinghausen.



La imagen de la Sofía, la Sabiduría divina, de origen greco-oriental, influyó en la filosofía y la cultura rusas a través de las fuentes literarias e iconográficas.

Sofía Sabiduría divina

Texto
«La Sabiduría ha hecho la matanza, ha mezclado el vino y ha preparado la mesa. Ha mandado a sus criadas a lo alto de las colinas de la ciudad y anuncia: "Si alguno es simple, véngase acá". Y al falto de juicio le dice: "Venid y comed de mi pan, bebed del vino que he mezclado".» (Pr 9, 2-5)

Título
Sofía Sabiduría divina (*Sofia Premudrost Bosija*)

Fuentes
Pr 7, 1; 8, 30-31; 9, 1; Sb 7, 25-26; Sal 2, 6-7; Qo 24, 3; Is 6, 6; 66, 1; Ez 1, 8-14; 10, 3; Hb 12, 29; 1 Co 1, 24; Dionisio Areopagita; Anastasio Sinaíta; Juan Damasceno

Iconografía
La Sabiduría en el trono, con alas y corona, la Virgen María, Juan Bautista, Cristo, el Anciano de los Días y el trono del Juicio Final (Etimasia)

► *Santa Sofía Sabiduría divina*, siglo XVII, Pinacoteca de Perm.

La búsqueda de la sabiduría fascinó a los pueblos de la Antigüedad. Salomón, que sucedió al rey David en el 970 a.C., se la pidió a Dios por encima de cualquier otro don. En el libro de los Proverbios, la Sabiduría es comparable a un edificio construido sobre «siete pilares». El Templo de Jerusalén, un encargo de Salomón reconstruido por Herodes el Grande en el 18 a.C. y destruido por los romanos en el 66-70 d.C., es una imagen de la Sabiduría, la casa de Dios entre los hombres. En los iconos, la Sabiduría-Sofía aparece como una reina-ángel en un trono, un elemento arquitectónico que remite al Templo. Su rostro, sus manos y sus alas son intensamente rojos, en alusión al fuego del Espíritu. La corona real representa la humildad; las cintas que cuelgan del cabello simbolizan la castidad, y los ropajes denotan ancianidad y sacerdocio real. La Sofía está rodeada por un círculo oscuro, que evoca la misteriosa impenetrabilidad de Dios. Juan Bautista y María (aquella que es «sede de la Sabiduría») se acercan al trono, tras el que aparecen Cristo y el Anciano de los Días entre las cohortes angélicas. Arriba, los ángeles enrollan los cielos como una alfombra y preparan el trono de la Etimasia, o Juicio Final, cuando Cristo haga justicia al final de los tiempos.



La Sabiduría, vestida de blanco y entronizada en el círculo celeste. El interior del círculo es oscuro, incognoscible, como la esencia divina; el exterior es rojo (ruedas animadas y querubines) y verde-marrón (jerarquías angélicas), signo de las energías no creadas.

Los siete concilios ecuménicos (del 325 al 787, en Nicea, Éfeso y Constantinopla) se representan bajo siete cúpulas; los siete ángeles dentro de los círculos son los dones del Espíritu.



Salomón en una terraza, desenrollando un texto de los Proverbios que se refiere a la Virgen María. Ella aparece con el Niño en el interior de un círculo, como nueva sede de la Sabiduría.

En respuesta al llamamiento de Salomón, Juan Damasceno muestra las palabras del canon del Jueves Santo de Cosme de Mayuma.

Los profetas y los apóstoles, servidores de la Sabiduría, distribuyen el vino a quienes tienen sed de ella. Los becerros sacrificados en la parte izquierda son imágenes del sacrificio eucarístico.

▲ *La Sabiduría se ha construido una casa*, 1548, procedente de Novgorod, monasterio de San Kirill, iglesia de los santos Atanasio y Kirill, Galería Tretiakov, Moscú.



Miguel, el archiestratega, es el ángel de luz que protege al mundo, se enfrenta a Lucifer, dirige el ejército celeste y pesa las almas en la balanza.

Miguel archiestratega

Texto
«La levedad de las alas de los ángeles simboliza la ausencia de cualquier atracción terrenal, el impulso total y puro, libre de cualquier pesadez, hacia las cumbres.» (Dionisio Areopagita)

Título
Miguel archiestratega

Fiesta
29 de septiembre

Fuentes
Dn 10, 13; Judas 1, 9; Ap 12, 7-9; *Asunción de Moisés*

Iconografía
De pie, con armadura y espada, o a caballo con lanza, trompeta, incensario y balanza, conduciendo a las milicias celestiales y derrotando a Satanás

Su nombre significa «Quien es como Dios». Se habla de él en el libro de Daniel (10, 13). La representación de los ángeles en la corte celestial, siguiendo una antigua concepción judaica, se ajusta a una serie de jerarquías que presiden las naciones. Miguel es uno de los grandes príncipes, jefe del reino de Israel. En un antiguo texto apócrifo judaico titulado *Asunción de Moisés* (reproducido en la epístola de Judas 1, 9), Miguel lucha con Satanás en disputa por el cuerpo de Moisés, un episodio que también puede verse en un fresco de Rafael. La antítesis entre Miguel y el príncipe de los demonios estalla en el Apocalipsis (12, 7-9), donde Miguel y sus milicias celestiales combaten al dragón, que es arrojado a la tierra con todos sus ángeles rebeldes, y después al lago de fuego. El culto del arcángel Miguel se desarrolló tanto en Oriente como en Occidente a partir de los siglos IV y V. En Constantinopla surgieron numerosos santuarios dedicados a su figura, en Italia (Monte Sant'Angelo en Apulia, Sacra di San Michele en el valle de Susa) y en Francia (Mont-Saint-Michel, Lione, Limoges, Le Mans), y en toda la Europa cristiana, que quedó bajo la protección del príncipe de los ángeles. Hay iconos que representan a san Miguel salvando la iglesia frigia de Chonae, sujeta a su invocación, de una inundación.



► Andrei Rublev, *El arcángel Miguel*, hacia 1400, procedente de Zvenigorod, déesis de la catedral, Galería Tretiakov, Moscú.

Dos elegantes alas con reflejos de oro rozan la cúpula del cielo y el rectángulo de la tierra, acentuando la fuerza y la serena majestad que irradia la figura de Miguel archiestratega, adalid de las milicias celestiales.



El arcángel Miguel, con la mano derecha cubierta en señal de respeto, sostiene la balanza prendida a un medallón con Emmanuel: es Cristo quien juzga a las almas, pesándolas con la balanza de su justicia y su misericordia.

El arcángel aleja a un diablo con el cetro-lanza en diagonal. Durante el peso de las almas, trata de inclinar la balanza en perjuicio de un hombre para arrastrarlo al infierno.

Los pies del arcángel Miguel, calzados con botas rojas, se apoyan en un cojín, que simboliza la sagrada realeza de que está investido.

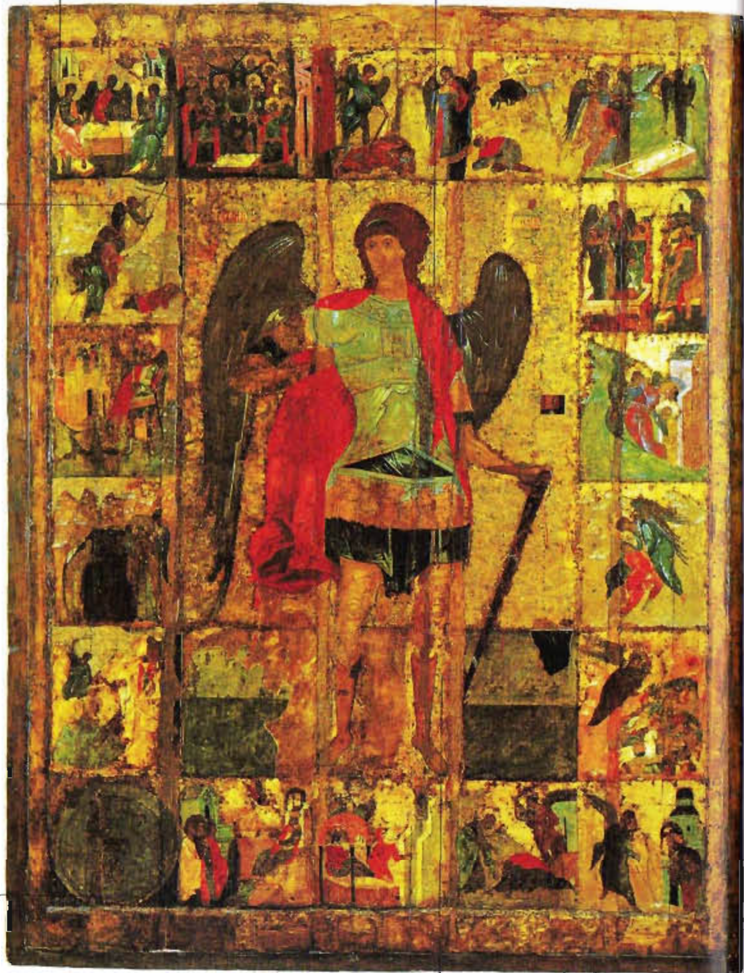
▲ *El arcángel Miguel*, Museo cívico de Pisa.

Trinidad angélica, sinaxis de los ángeles, Ezequiel profetiza la destrucción de Jerusalén, visión de Daniel, Miguel y el demonio disputándose el cuerpo de Moisés.

Las pinceladas de luz blanca-azul (assist) hacen resplandecer la coraza, las alas y la cinta ornamental de la poblada cabellera.

Escalera de Jacob; los tres jóvenes en el horno; Miguel se aparece a Josué; libera a Pedro de la cárcel; se aparece a san Pacomio; lucha con Jacob; destruye Sodoma; pone en fuga al ejército del rey asirio Senaquerib.

Diluvio universal; el rey David manda a Urías a morir en la batalla; se une a Betsabé; el arrepentimiento del rey; el arcángel Miguel salva la iglesia de Chonae de la destrucción.



La asimetría de las alas y la diagonal de la funda de la espada acentúan la rotación del cuerpo.

▲ *Arcángel Miguel y hechos*, hacia 1399, catedral del Arcángel, Kremlin, Moscú.

► *Miguel arcángel caudillo*, siglo XIX, colección privada, Italia.



Miguel, con reflejos de fuego en la cara, lleva el libro y la trompeta del Juicio en la mano izquierda, y en la derecha el incensario y la lanza cruzada con la que vence al demonio; el arco iris entre las alas es un símbolo de la alianza de Dios.

Bajo las patas del caballo alado se agita el agua oscura, símbolo del mal, en que se ahoga la ciudad; el demonio, con reflejos blancos, se arrastra boca abajo, herido por la lanza, con una máscara «grotesca» en la barriga.

La alta muralla de Jerusalén, bajo una tienda tricolor plantada en un monte de árboles paradisíacos. La Virgen, con el Niño, entrega las coronas celestiales a los ángeles que coronan a los justos.

El archiestratega Miguel señala Jerusalén al abanderado que precede al séquito con un estandarte rojo. Cada formación lleva un estandarte similar. En el de abajo se aprecian claramente los símbolos de la Pasión.

Las dos alas de la caballería rodean «en tenaza» el núcleo central de infantería, que circunda al metropolita Makari con la Cruz. El ejército terrenal simboliza al ejército celestial, que cabalga hacia Jerusalén.

Babilonia, devorada por las llamas, queda inscrita en un círculo que la contrapone a la Jerusalén celeste, meta de la comitiva.



En las orillas del río de la Gracia, que nace de la fuente de la ciudad de Dios, crecen robustos pimpollos, y una fuentecilla seca recuerda las palabras de Jeremías: «A mí me dejaron, manantial de aguas vivas, para hacerse cisternas agrietadas» (Lm 2, 13).

Aleksander Nevski, con manto rojo y precedido por san Jorge.

Las tres falanges representan las tropas rusas que vencieron a los tártaros y conquistaron la ciudad de Kazán en 1551. Los santos caballeros exhiben una gran variedad de motivos geométricos en nimbos y escudos, y sus lanzas forman una densa trama de líneas paralelas.

▲ *Bendita la legión del soberano celeste*, hacia 1552, Galería Tretiakov, Moscú.

La figura gigantesca del arcángel Miguel domina la del monje que le dirige sus ruegos, e interviene con su cetro para impedir que las aguas aneguen la iglesia.

El santo monje orando de perfil y la iglesia de Chonae, con su cúpula de tejas azules superpuestas en escama.



Los paganos quieren destruir la iglesia frigia de Chonae desviando las aguas del río; gracias a la intervención del arcángel Miguel, las aguas se unen en una garganta y son absorbidas por el suelo.

▲ *Milagro de Chonae*, segunda mitad del siglo XII, monasterio de Santa Catalina, monte Sinaí.



Los ángeles manifiestan la belleza y la eterna juventud de Dios en los hechos humanos. Son sus mensajeros, los ejecutores de su voluntad.

Arcángeles, querubines y serafines

Las potencias celestiales se dividen en nueve grupos o coros: ángeles, arcángeles, principados, potestades, virtudes, dominaciones, tronos, querubines y serafines. En la iconografía ortodoxa acompañan a Cristo durante la Creación. El querubín (de *karibu*, esculturas babilónicas) de alas de fuego expulsa a Adán y Eva del Paraíso. Los dos querubines que rodean el Arca de la Alianza son las únicas imágenes admitidas por la cultura hebraica. En la visión de Isaías, un serafín (del hebreo *serafim*, «quemar») purifica los labios del profeta con un tizón ardiente (Is 6, 2-6). En el Éxodo, un ángel lucha con el patriarca Jacob. En la iconografía del Antiguo Testamento, los ángeles aparecen en los episodios del sacrificio de Abraham, la escalera de Jacob, los tres jóvenes en el horno y Daniel en el foso de los leones. En el libro de Tobías, el arcángel Rafael («el que cura») se revela a Tobit y a su hijo Tobías. En el libro de Daniel, el arcángel Gabriel explica al profeta el significado de su visión (Dn 8, 16-19). En el Evangelio de Lucas es también Gabriel («mi fuerza es Dios») quien anuncia a María el nacimiento de Jesús. En el Evangelio de Mateo, el ángel del Señor habla en sueños a José (Mt 1, 20; 2, 13-19). El arcángel Miguel («quien es como Dios») lucha contra el dragón (Ap 12, 7-9).



Texto
«Todas las gracias de la naturaleza son ornamentos de las túnicas de los ángeles, los pliegues de los mantos de aquellos que contemplan el rostro del Eterno.» (Autor sacro)

Título
Ángeles, arcángeles, principados, potestades, virtudes, dominaciones, tronos, querubines y serafines

Fiesta
Miguel, Gabriel y Rafael: 29 de septiembre

Fuentes
Dn 8, 16-19; Is 6, 2-6; Mt 1, 20; 2, 13-19; Ap 12, 7-9; Col 1, 16; Dionisio Areopagita, *Jerarquía celeste*

Iconografía
Ángeles con cetro, esfera y nimbo, serafines rojos, querubines más oscuros

◄ *Ángel con cabellos de oro*, finales del siglo XII, Museo Ruso, San Petersburgo.

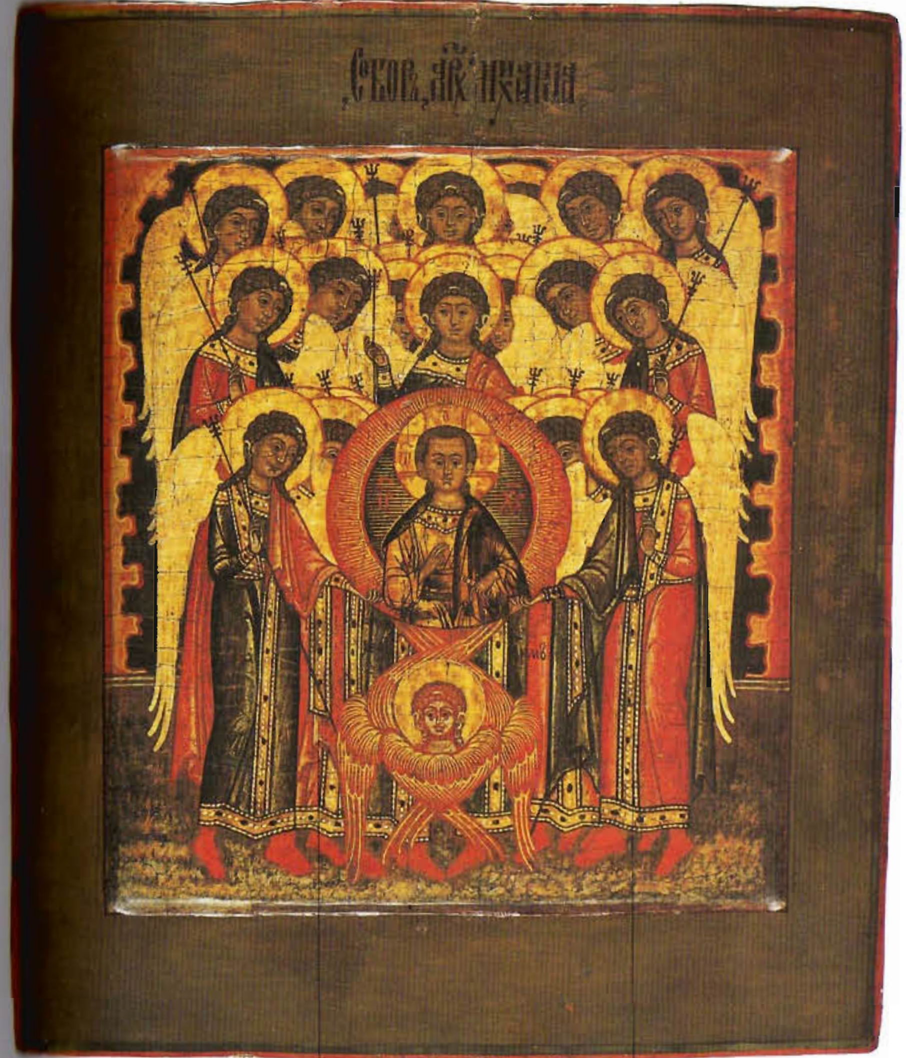


La cara, orientada hacia Cristo, está iluminada por finos rayos de luz (assist). El motivo de los rizos remite al arte griego que recupera la espiritualidad eslavo-bizantina.

Las alas de color rojo oscuro adoptan tonos más claros como el azul y el blanco puro, y se tornan transparentes en el centro.

La posición de los hombros, llenos de fuerza bajo el manto azul, es acentuada por la asimetría de las alas, que crea un movimiento interno de sugestiva majestuosidad y belleza. El abotonamiento y los pliegues con reflejos luminosos reflejan la energía espiritual que representa el color naranja de la túnica.

▲ *El arcángel Gabriel*, 1387-1395, procedente de Constantinopla, Galería Tretiakov, Moscú.



▲ *Sinaxis de los ángeles alrededor de Emmanuel*, siglo XVIII, colección privada, París.

El rostro luminoso de los serafines, cuyas alas de fuego son del mismo material que el marco de Emmanuel: rojo veteado con assist de oro.

Los arcángeles llevan una capa roja sobre una túnica oscura (o viceversa, capa oscura sobre túnica roja). Los cetros subrayan la composición triangular.

Un grupo de ángeles con túnicas de colores sabiamente alternados enrollan el cielo como un mantel, rodeados de absoluto silencio, y el universo se prepara para el Juicio.

Cristo, en un círculo de oro, sostiene el círculo verde de la Sofía; arriba, entretanto, se prepara el trono del Juicio Final.

Dos grandes serafines de perfil adoran a la Sabiduría y arden en su fuego divino.



La Virgen de la Señal adora a la Sabiduría, con Emmanuel en un disco a la altura del pecho.

La Sofía, o Sabiduría divina, con rostro y alas de fuego. Su trono se inscribe en un círculo verde sembrado de cruces doradas.

San Juan Bautista, con un supedáneo rosado en perspectiva contrapuesta bajo sus pies, muestra un rollo, y forma el monograma de Cristo con los dedos.

▲ Escuela de Novgorod, *Sofía Sabiduría divina*, parte superior de un *kibotos*, siglo XVII, Departamento de Arqueología, Academia Eclesiástica, Moscú.

El querubín se cubre la cara con dos alas, la desnudez del cuerpo con otras dos y vuela con las dos restantes. Los querubines se distinguen de los serafines por el color más oscuro de las alas.

Un serafín de alas intensamente rojas adora la Cruz. Lleva en su mano un abanico litúrgico denominado ripidion.



Adoran la Cruz dos ángeles que sostienen los símbolos de la Pasión: la lanza que se clavó en el costado de Cristo y la esponja que le dio de beber vinagre.

La Cruz de tres brazos, con la corona de espinas colgando, ocupa el lugar donde fue enterrado el cráneo de Abraham.

▲ *Adoración de la Cruz*, 1167, Galería Tretiakov, Moscú.



Los ángeles custodios, servidores puros de la belleza y la gloria de Dios, son los enemigos de los demonios y protegen a las almas de los hombres de sus insidias y tentaciones.

Ángeles custodios y demonios

Con la frase «libéranos del Maligno», el padrenuestro ortodoxo hace hincapié en la naturaleza personal del mal. El engaño más paradójico del demonio es pasar inadvertido, no revelarse directamente sino actuar camuflado tras las ocasiones de la vida, las tentaciones; eso, cuando no pretende convencernos de que no existe. En la Edad Media, el demonio era llamado «mono de Dios» porque imita la forma de actuar de Dios pero con resultados opuestos y negativos. La inteligencia y la astucia del demonio se explican por sus orígenes de ángel rebelde, caído por desobedecer a Dios y por haber deseado ser como él. La lucha entre los ángeles y los demonios, que se disputan las almas, se convierte en un combate entre la belleza luminosa y la más horripilante fealdad. A veces el demonio aparece directamente; otras, como en las tentaciones de san Antonio, bajo apariencia de animales. El maligno también está representado por el dragón que mata san Jorge, el leviatán que se traga a Jonás o la bestia en cuyas fauces acaban los condenados. El alma de Judas está en el infierno, en brazos de Satanás, rodeada de demonios (representación de los vicios), que llevan clavada la lanza de un ángel (símbolo de las correspondientes virtudes). Se establece una relación maniqueísta, pues los unos son el negativo de los otros. En el Apocalipsis, un ángel captura al diablo (Ap 20, 2) y lo encadena al abismo por mil años.

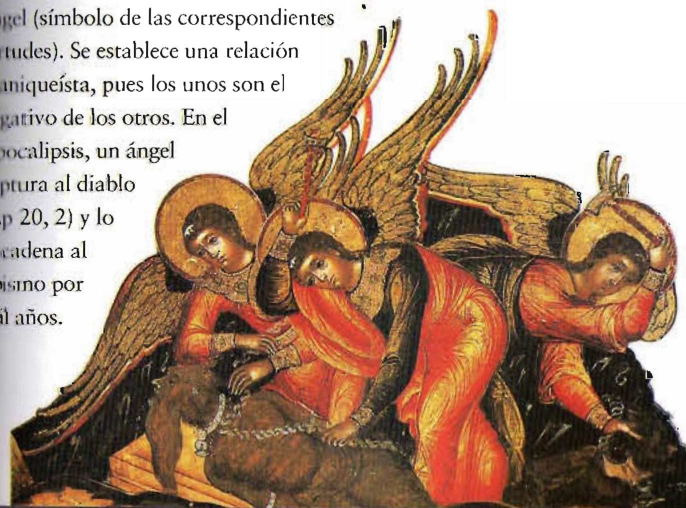
Texto
«Dios da a los ángeles custodios como celestes compañeros, para fortalecer la naturaleza humana en el camino de la vida y evitar que se pierda sucumbiendo a las seducciones del espíritu del mal.»
(Autor sacro)

Título
Ángeles custodios
(*Angel Chranitel*)

Fiesta
Ángeles custodios: 2 de octubre

Fuentes
Ap 20, 2; *Relato de la visión de san Pablo*

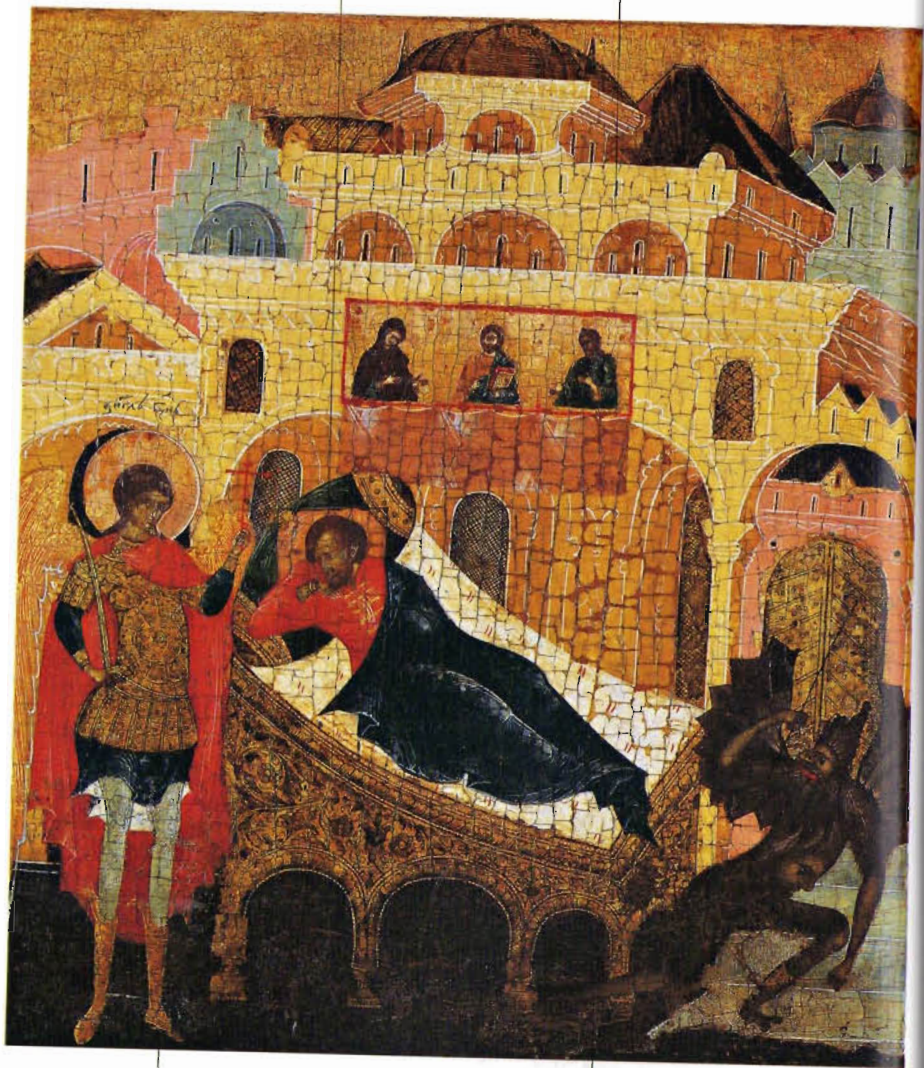
Iconografía
Ángel custodio de pie, vigilando a un hombre que duerme y ahuyentando a Satanás; ángeles atacando a los demonios y atando a Satanás en el infierno; Satanás con el alma de Judas, que se aferra a la bolsa de las treinta monedas



◄ Yermolai y Yakov Sergei, Piotr Savi, Semen Karpov, *Los ángeles encadenando a Satanás*, detalle del *Descenso a los infiernos*, 1692, Museo de Vologda.

El hombre dormido inclina la cabeza hacia el ángel, a quien ha dirigido su última plegaria. Sobre la cabecera, el icono de la déesis, símbolo de la protección celestial.

Los edificios luminosos representan la ciudad celestial, donde «ya no habrá necesidad de luz de lámparas, ya que el Señor Dios reinará en ella para siempre».



El ángel custodio empuña la espada del combate espiritual, y levanta la Cruz con la otra mano.

En su huida, el demonio impotente frente al ángel le dirige una última mirada.

Los demonios caen atravesados por los tridentes rojos de los ángeles. Cada demonio representa un vicio capital, y se le contrapone la virtud correspondiente del ángel (en la parte no visible del icono).

En las tinieblas infernales resaltan los cerrojos, goznes y herrajes de las puertas del infierno, que Cristo ha echado abajo con la fuerza de su Resurrección.



El monstruo infernal de color rojo es como el lago de fuego del Apocalipsis que se traga a los demonios, sus criaturas.

Satanás sostiene en sus brazos al apóstol Judas como a un hijo, el hijo de la perdición. Judas se aferra a la bolsa de las treinta monedas que ganó traicionando a Jesús. Las miradas de Judas y de Satanás son parecidas, ambas fijas en Cristo juez en espera de su decisión irrevocable. Satanás querría quedarse a Judas, pero el pintor parece dejar abierta la posibilidad de su salvación.

◄ Nikifor Savin, *El ángel custodia el alma y el cuerpo del que duerme*, principios del siglo XVII, Museo Ruso, San Petersburgo.

▲ *Satanás con Judas en sus brazos, entre demonios que caen*, detalle de una *Resurrección*, finales del siglo XVI, Museo de Vologda.



El «seno de Abraham» es el espacio de la salvación y de la intimidad con Dios. Abraham es padre en la fe, Isaac es hijo de la promesa, y Jacob es el que luchó con Dios.

Abraham, Isaac y Jacob

Texto
«Y aconteció que murió el mendigo, y fue llevado por los ángeles al seno de Abraham.»
(Lc 16, 22)

Título
Seno de Abraham

Fiesta
9 octubre

Fuentes
Gen 12-25; Lc 16, 22

Iconografía
Abraham, Isaac y Jacob sentados en el Paraíso sostienen el alma de los justos

Abraham parte de la Ur de los caldeos, sede de su clan, y realiza un largo viaje en obediencia a la voz de Dios. Se dispone a sacrificar al hijo que ha prometido, Isaac, en el monte Moria, pero un ángel detiene su mano en el último momento. Abraham se convierte en el padre de quienes creen en Dios, que a partir de ese momento se llamará «Dios de Abraham, de Isaac y de Jacob», es decir, del primero y de su descendencia (padre, hijo y nieto). Abraham es también el padre de las tres grandes religiones monoteístas: la hebraica, la cristiana y la musulmana. Lucas, en su Evangelio, cuenta que el mendigo Lázaro murió y «fue llevado por los ángeles al seno de Abraham» (Lucas 16, 22). El rico comilón que en vida no había socorrido a Lázaro acaba en el infierno, y, entre sus tormentos, pide ayuda en vano a Abraham y Lázaro. Así pues, la iconografía del «seno de Abraham» describe la condición del hombre tras la muerte física: estar en el seno de Abraham significa estar salvado. En el icono del Juicio Universal, el séquito de los redimidos, precedido por el apóstol Pedro con las llaves, cruza las puertas del Paraíso y encuentra a los tres patriarcas, Abraham, Isaac y Jacob, que acogen las almas de los justos en los pliegues de sus túnicas, y otras almas se agolpan detrás, entre las hermosísimas plantas del jardín.



► *Los tres patriarcas*, siglo XIX, procedencia rusa, Colección Von Mauchenheim, Frankfurt.



Cristo es la imagen del Padre, que no admite ninguna representación; el Anciano de los Días simboliza la intemporalidad de Dios-Cristo, que es joven y viejo a la vez.

Paternidad

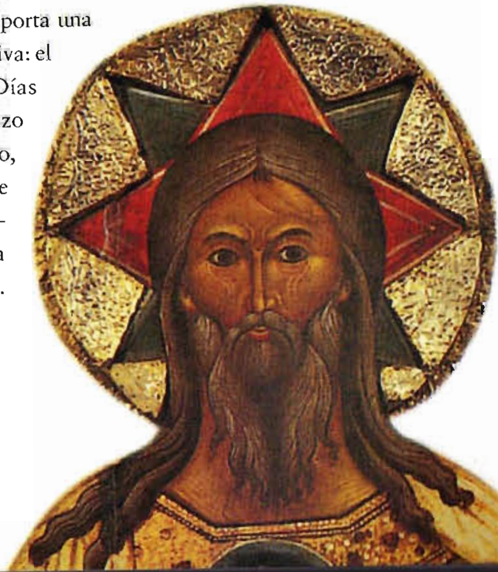
Texto
«Se aderezaron unos tronos y un Anciano se sentó. Su vestidura, blanca como la nieve; los cabellos de su cabeza, puros como la lana. Su trono, llamas de fuego, con ruedas de fuego ardiente.»
(Dn 7, 9)

Título
Dios *Sabaoth*; Anciano de los Días; Paternidad

Fuentes
Is 7, 14; Ez 1, 26; Dn 7, 9-13; Jn 14, 8-9

Iconografía
El Anciano de los Días en un trono, con Cristo Emmanuel y la paloma del Espíritu Santo; el Padre y el Hijo sentados en el mismo trono

Cristo no tiene edad; vive en una dimensión intemporal que le permite ser al mismo tiempo el «Anciano de los Días» del que hablan Ezequiel (1, 26) y Daniel (7, 9-13), y el niño «Emmanuel», el «Dios con nosotros» de Isaías (7, 14). Al apóstol Felipe, que le había pedido «muéstranos al Padre y nos basta», Cristo responde: «El que me ha visto a mí, ha visto al Padre» (Jn 14, 8-9). Cristo reúne todos los atributos de Dios; es a la vez joven y viejo, existe desde el principio y no cambia con el tiempo, sino que conserva un estado de eterna juventud. El concilio de los Cien Capítulos de Moscú (1551) había reconocido como modelo canónico que representaba a la divinidad el icono de la *Trinidad* de Rublev, pero en los siglos siguientes, tanto en Rusia como en Occidente, se difundió la imagen de la paternidad. El *Credo* apostólico describe que el Hijo procede del Padre, y el Espíritu del Hijo, tal como se plasma en la imagen del Anciano de los Días en un trono (con el nimbo cruzado, atributo de Cristo), y Emmanuel juez en sus rodillas con la paloma del Espíritu Santo. Occidente aporta una variación significativa: el Anciano de los Días sostiene en su regazo a Cristo crucificado, como en la célebre *Trinidad* de Masaccio, en Santa Maria Novella (Florencia).



◄ Zidian Dementiev, *Paternidad*, detalle del *Anciano de los Días*, 1630, Museo de Vologda.

Los dos serafines con alas de fuego guardan el trono de Dios.

El nimbo cruzado que rodea las cabezas del viejo y del joven es un atributo de Cristo, presentado al principio como el Creador, y posteriormente como el Juez del universo.

Los estilitas Daniel y Simeón enmarcan el trono sobre sus columnas; son como «ángeles en la tierra», pues su vida ha sido una continua ascensión de acercamiento a Dios.

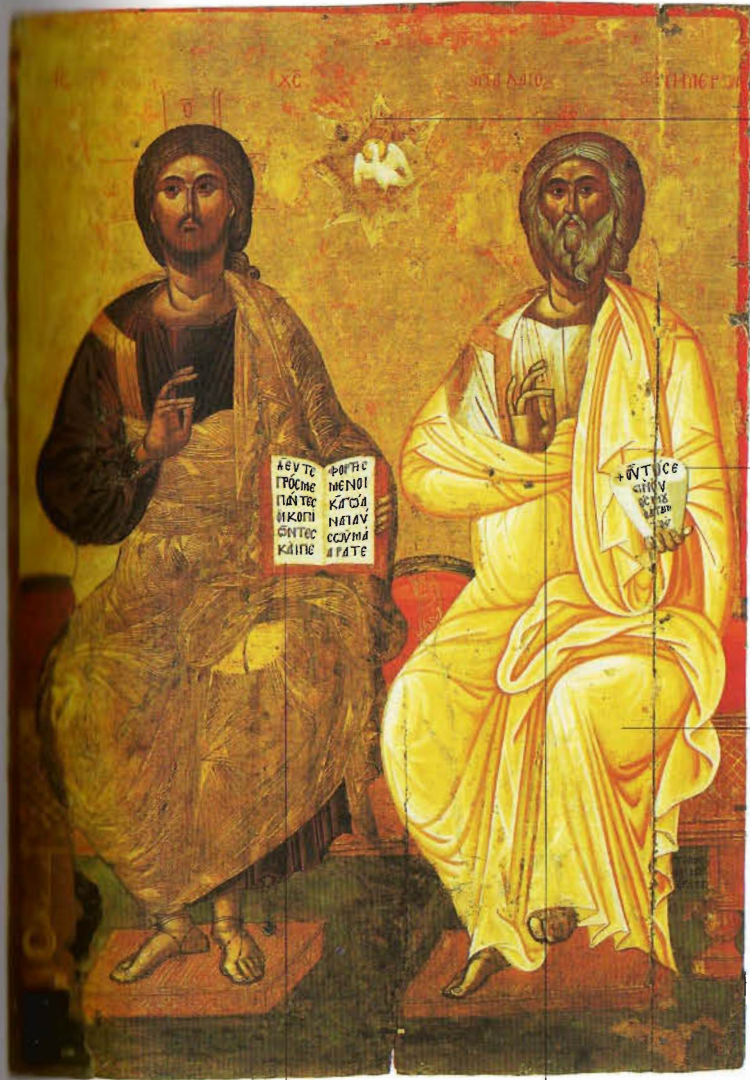


El escabel del trono, en perspectiva sesgada, sugiere el dinamismo de la energía divina. Bajo los pies ruedan las esferas de fuego aladas de las que habla el profeta Daniel.

Un joven apóstol subraya la proyección terrenal de la Iglesia, que lleva al mundo la palabra de Dios.

▲ Escuela de Novgorod, *Paternidad*, hacia 1420, Galería Tretiakov, Moscú.

En la estrella que forman los rombos aparece la paloma del Espíritu Santo.



El Anciano de los Días con un rollo que dice: «Este es mi amado Hijo, escuchadle».

La túnica tornasolada y reluciente que cubre hasta los pies es la expresión de un misterio insondable.

▲ Thomás Bathás, *Santa Trinidad*, segunda mitad del siglo XVI, Museo Bizantino, Atenas.

El Hijo abre el Evangelio por las palabras «Venid a mí, los que estáis cansados y oprimidos, y os daré reposo». Los colores rojo y dorado de la túnica revelan la unidad de las dos naturalezas.

En la bendición griega, la unión del pulgar y el anular forma las iniciales IC, y los tres dedos restantes sugieren las iniciales XC. Los Padres vieron el monograma de Cristo en la forma de la mano humana.



Siguiendo a los Padres de la Iglesia, el arte paleocristiano y bizantino ve la imagen de la Santísima Trinidad en los tres peregrinos aparecidos a Abraham en el encinar de Mambré.

Hospitalidad de Abraham

Texto
«La divinidad que contemplo en el Padre es la misma en el Hijo, y la que veo en el Espíritu Santo también es la misma en el Hijo; por eso son únicas, de nuestra parte, la adoración y la alabanza.» (Basilio el Grande)

Título
Hospitalidad de Abraham; *Filoxenia*; Trinidad del Antiguo Testamento; Trinidad angélica; Trinidad

Fuentes
Gen 18, 1-15

Iconografía
Tres ángeles sentados a la mesa, servidos por Abraham y Sarah; un criado sacrificando un cabrito; al fondo, la encina de Mambré, un edificio o tienda y una montaña

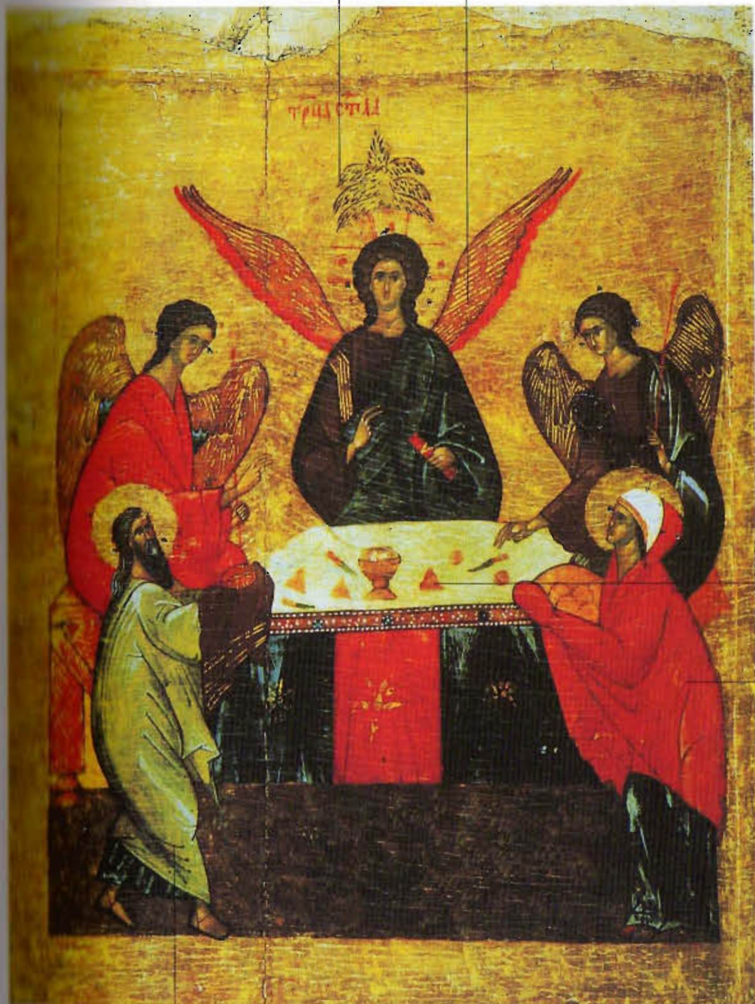
Los tres peregrinos que, en la hora más calurosa del día, visitaron a Abraham en Mambré, un pueblo pequeño de Mesopotamia famoso por su encina, son ángeles mensajeros de Dios. En la iconografía, las majestuosas imágenes de los ángeles de alas desplegadas adquirieron cada vez más importancia respecto a las figuras de Abraham y Sara, que les dan de comer. La mesa de la hospitalidad de Abraham se transformó en el altar del sagrado consejo de las tres personas de la Trinidad. Este tema pasó de Bizancio a Rusia. En el monasterio fundado por Sergio de Radonez (el adorador de la Trinidad fallecido en 1391), el monje pintor Andrei Rublev, guiado por su sucesor, el beato Nikón, plasmó hacia 1441 la visión de san Sergio. Él es icono de la *Trinidad*, una extraordinaria obra maestra de equilibrio teológico y belleza artística y espiritual. En el concilio de los Cien Capítulos (1551), en Moscú, la Iglesia ortodoxa decretó esta obra como el modelo único e insuperable al que debían remitirse los pintores cuando quisieran representar el misterio trinitario. Se ha escrito y teorizado sobre la identificación de los tres personajes de la *Trinidad* de Rublev, dudando qué ángel representa al Hijo y cuál al Espíritu Santo, pero el misterio sigue en pie; de hecho, Abraham vio a tres personas y adoró a una unidad (*Tres vidit, unum adoravit*).



► *Trinidad del Antiguo Testamento*, siglo XVI, Galería Tretiakov, Moscú.

El ángel del centro, con alas de fuego, es Cristo, como indican las letras del nimbo, del que surge estilizada la encina de Mambré.

Las alas abiertas dominan el conjunto y sugieren el cruce en diagonal de las miradas de Abraham y Sara con las de los otros ángeles, y todos forman una composición cuadrada con el que hay en medio.



La mesa blanca, los cuchillos, el cáliz (discos) con el pan entero (que representa al Cordero) y los trozos cortados en triángulos, son elementos típicos de la Divina Liturgia bizantina.

Sara, con las tortas recién horneadas en el manto rojo que le cubre las manos, dirige la mirada a la parte superior izquierda a un ángel, que le anuncia el nacimiento de Isaac.

Abraham, con las manos cubiertas, trae el becerro sacrificial y dialoga con el ángel de la derecha.

▲ *Trinidad del Antiguo Testamento*, hacia 1420, Museo Ruso, San Petersburgo.

La imagen del Templo corresponde al Padre, misterioso e incognoscible en su manto lila, bajo el que se adivina la túnica azul que representa la parte del cielo visible para el hombre.

La imagen del monte corresponde al Espíritu, con manto verde; algunos identifican esta figura con el Hijo, por la docilidad de su actitud y porque se refleja en el cáliz del sacrificio.

La silueta de los tronos y de los supedáneos sugiere un octágono (la pila bautismal); por otro lado, las figuras están inscritas en un círculo, lo cual crea una composición perfecta desde el punto de vista geométrico.

La silueta interna de los dos ángeles laterales forma el perfil de un cáliz que contiene al personaje central.

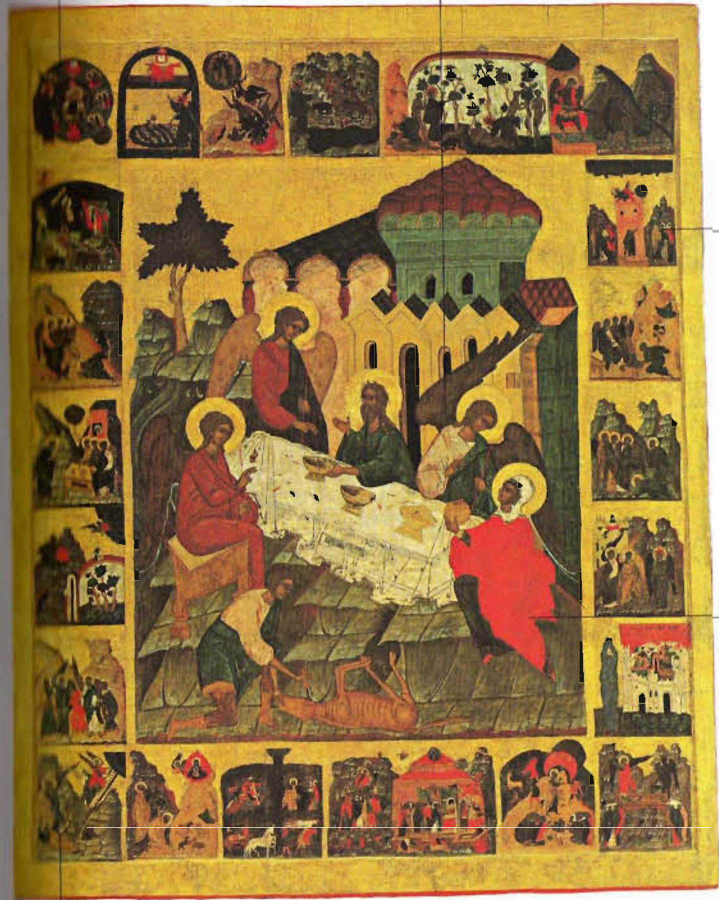


La imagen de la encina de Mambré (árbol de la vida), que hunde sus raíces en el cáliz, corresponde al Hijo, con túnica roja y franja dorada, en alusión al sacrificio. La espléndida caída del manto azul lapislázuli es un símbolo de plenitud vital.

▲ *Trinidad del Antiguo Testamento*, hacia 1410, Galería Tretiakov, Moscú.

Creación de los ángeles; creación del cielo, la tierra y las aguas; expulsión de los ángeles rebeldes; creación de las plantas y los animales; creación del hombre; pecado original; Expulsión.

El ángel anuncia a Sara (ya anciana, e incrédula) que será madre de Isaac.



De izquierda a derecha: arca de Noé, torre de Babel, Abraham adora a los tres huéspedes, les lava los pies, les sirve a la mesa, recibe la bendición, sacrifica a Isaac, los tres ángeles visitan Sodoma, ponen a salvo a Lot y sus hijas, y la esposa de Lot se convierte en estatua de sal.

Abraham ofrece comida y recibe la bendición. La figura del criado remite al sacrificio de Isaac. La mesa en diagonal crea un movimiento ascendente entre Sara (abajo a la derecha) y el árbol que hay en la montaña (arriba a la izquierda).

Escala de Jacob, Moisés y la zarza ardiente, paso del mar Rojo, el Arca de la Alianza, Moisés hablando con Dios, san Miguel y Satanás disputándose el cuerpo de Moisés.

▲ *Trinidad del Antiguo Testamento con escenas del Génesis*, 1580-1590, Museo de Historia y Arte, Solvycegodsk.

La inscripción entre las dos encinas de Mambré reza así: «La revelación de la Trinidad, fuente de vida, en la tienda de Abraham».

La figura del ángel central domina el conjunto. El uso del negro subraya la incognoscibilidad de Dios.

Abraham y Sara se inclinan detrás de los dos ángeles, en actitud de humildad y servicio.



La mesa está ricamente dispuesta con panes, tubérculos que parecen nabos y una cabeza de cordero dentro de la copa. El icono es característico de la escuela cretense, fiel al estilo de los paleólogos.

▲ *La hospitalidad de Abraham*, siglo xv, Museo Bizantino, Atenas.



En el monte Horeb, el Señor revela su presencia a Moisés en una zarza que arde y no se consume, imagen de María, que permaneció Virgen pese a convertirse en Madre.

Moisés y Aarón

Moisés, amigo y confidente de Dios, sacó a los hebreos de Egipto y nunca renunció a su papel de intercesor pese a las constantes traiciones de su pueblo. Gobernador, profeta y caudillo, consagró a su hermano Aarón, tres años mayor, como sumo sacerdote de Israel. Mientras pastoreaba el rebaño de su suegro Jetró en las laderas del Horeb, Moisés tuvo la extraña visión de una zarza que ardía sin consumirse (Ex 3, 1-8). Este episodio ha suscitado muchas interpretaciones iconográficas y teológicas. La imagen aparecía en su versión más simple en la pintura cristiana de los primeros siglos, y se enriqueció durante el siglo IV con un significado más profundo, a través del pensamiento de los Padres de la Iglesia y el desarrollo de los textos litúrgicos. Se representa a Moisés en el momento de descalzarse, señal de respeto al lugar sagrado (teofánico) donde Dios se revela. La presencia de la divinidad se sugería al principio por una mano bendecidora en las alturas (*dextera Dei*), y después se representó en el interior de la zarza: la Virgen María aparece con la imagen de Emmanuel, y lleva en su seno la llama de la divinidad, que arde en ella sin consumirla. En el icono de la Transfiguración en el monte Tabor, Moisés se aparece a los apóstoles con Cristo y el profeta Elías.

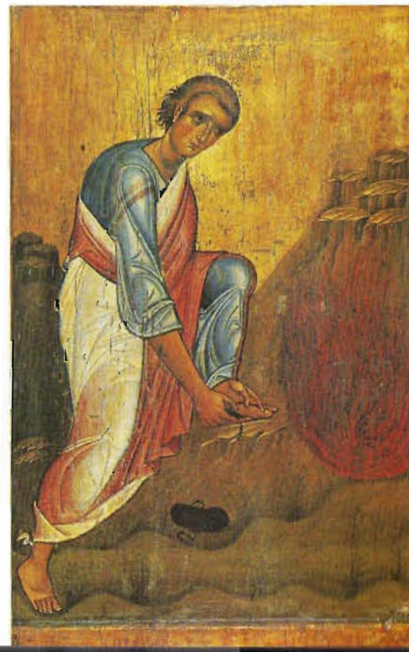
Texto
«Quita las sandalias de tus pies, porque el lugar en que estás es tierra sagrada.» (Ex 3, 1-8)

Título
Moisés y Aarón

Fiesta
Moisés: 4 de septiembre; Aarón: 1 de julio

Fuentes
Ex 3, 1-8

Iconografía
Moisés en la ladera del monte Horeb, descalzándose ante la visión de una zarza que arde sin consumirse; Aarón con ropajes y tocado sacerdotal



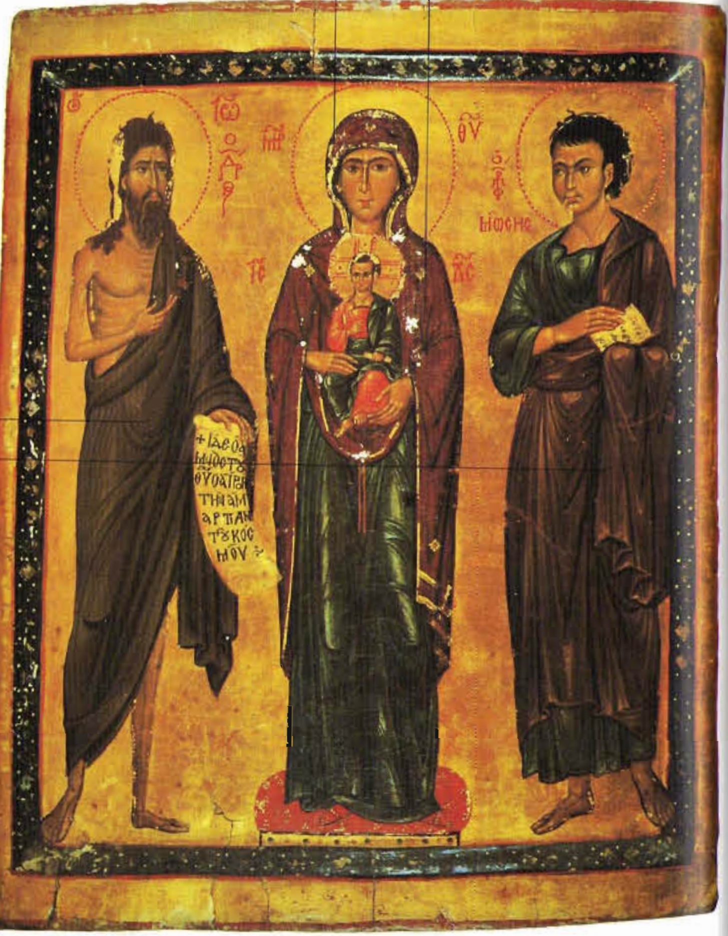
◄ *Moisés ante la zarza ardiente*, finales del siglo XIII, monasterio de Santa Catalina, monte Sinaí.

Las estrellas en forma de cruz sobre el maphorion escarlata bordado de oro, indican la maternidad virginal de María. El color de la túnica azul simboliza su humanidad.

La túnica roja de Cristo refleja su naturaleza divina. A través del nacimiento se revistió del manto azul, que simboliza la naturaleza humana.

Juan Bautista señala al Niño como Cordero de Dios, que quita los pecados del mundo.

Moisés, imberbe y con la mano envuelta en el manto escarlata, lleva escritas las palabras de la ley en un rollo, y mira a María, revelación de la zarza misteriosa que contempla en el Horeb.



▲ *Virgen de la zarza ardiente entre san Juan Bautista y Moisés*, hacia 1180, monasterio de Santa Catalina, monte Sinaí.

El arcángel Gabriel anuncia a María. Aunque las figuras ocupan dos paneles distintos, la arquitectura pintada al fondo unifica el acontecimiento.

La magnífica talla dorada del coronamiento de las puertas reales se une, en el centro, a un motivo geométrico de rosas estilizadas, que culmina en una hoja con Emmanuel.

Moisés sostiene en sus manos una tabla pintada con la Virgen de la Señal y una vasija que recuerda el agua que hizo brotar de la roca del Horeb para apagar la sed de su pueblo.

Aarón, vestido de sacerdote, con mantón de plegaria y tocado frigio, lleva un incensario en la mano derecha y un lirio en la izquierda.



► Puertas reales de la capilla de San Juan Bautista, siglo XVI, monasterio de Santa Catalina, monte Sinaí.



Daniel salvado del foso de los leones, el canto de penitencia del rey David y el amor de Salomón a la Sabiduría: las tres imágenes son profecías del advenimiento del Mesías.

David, Salomón y Daniel

Texto
«Mi Dios ha enviado a su ángel, que ha cerrado la boca de los leones y no me han hecho ningún mal.» (Dn 6, 23)

Título
David, Salomón y Daniel

Fiesta
David: 29 de diciembre; Daniel: 21 de julio

Fuentes
2 Sam 2; Sal 18; 50; Si 47, 2-11; 1 R 3; Dn 6

Iconografía
David, Salomón y Daniel vestidos de profetas, con corona real y cartelas

El lugar central del orden de los profetas de la déesis del iconostasio está reservado al icono de María, la Virgen que alumbró al retoño de la descendencia de Jesé (Is 7, 14). No es la palabra de los profetas, sino su propia vida, un anticipo y una profecía de la plenitud de la revelación, cumplida en Cristo. La figura del rey David, octavo hijo de Jesé, anuncia la salvación mesiánica: derrotó al gigante Goliat, como Cristo derrotará a Satanás, y tuvo misericordia con su enemigo, el rey Saúl. David, representado con barba (al igual que Orfeo, otro cantor y citarista), es autor de muchos salmos, entre ellos el celebérrimo canto penitencial del *Miserere* (Sal 50). Salomón, convertido en rey de Israel hacia el 970 a.C. (David murió hacia el 961), solicitó al Señor el don de la Sabiduría, y lo obtuvo. Según los Padres, las peripecias del profeta Daniel, encerrado en el foso de los leones y alimentado por el profeta Habacuc, son una metáfora de la Eucaristía. Daniel, que salió vivo del foso de los leones, es la imagen de Cristo salido del sepulcro y de los primeros mártires cristianos. El sello de la prisión, que quedó intacto, se convirtió en una imagen simbólica de la virginidad de María.



El profeta Daniel en actitud orante y estupefacto ante la intervención de Dios, que le salva.

Daniel, con túnica corta, gran manto y gorro frigio, se yergue ante el foso donde le encerró el rey Ciro de Persia por haber matado a una serpiente sagrada.

◄ Escuela de Novgorod, *Daniel, David y Salomón*, 1497, Galería Tretiakov, Moscú.

► *El profeta Daniel en el foso de los leones*, siglo XVI, Museo de Novgorod.



El profeta Habacuc, a quien el ángel del Señor lleva volando de Judea a Babilonia, alimenta al profeta Daniel.

Lejos de destrozar a David, los feroces leones le lamen afectuosamente los pies. Al cabo de siete días, el profeta Daniel fue hallado vivo en el foso donde le habían encerrado.

Moisés y Jonás (en el extremo derecho) ofrecen el testimonio de su existencia marcada por la profecía. Moisés, en el Horeb, contempló la zarza que ardía sin consumirse, imagen de la Virgen María. Jonás, profeta recalcitrante, permaneció tres días en el vientre de la ballena, símbolo de los tres días que pasó Cristo en el sepulcro.

La imagen de la Virgen de la Encarnación es una variante de la Virgen de la Señal. Emmanuel, en vez de aparecer en un medallón, lo hace entre los pliegues del maphorion escarlata de María, cuya forma recuerda un cáliz.



Más allá de los límites del tiempo y de la historia, en un espacio espiritual subrayado por el fondo verde, David y Salomón (derecha, al otro lado) oran ante la Madre y Emmanuel, objeto de su profecía, ya cumplida.

Los textos de las profecías, escritos en los rollos abiertos, vinculan la figura de María a las imágenes del Arca de la Alianza y del Templo de Jerusalén. Las coronas de David y Salomón manifiestan el linaje real de Cristo; los nimbos, su santidad.

▲ *Orden de los profetas*, primera mitad del siglo XVI, Galería Tretiakov, Moscú.



Un ángel salva a Ananías, Misael y Azarías del horno ardiente del rey Nabucodonosor. Los tres jóvenes bailan en el fuego y alaban al Señor.

Los tres jóvenes en el horno

Texto
«Entonces los tres, a coro, se pusieron a cantar, glorificando y bendiciendo a Dios dentro del horno, y diciendo: "Bendito seas, Señor, Dios de nuestros padres".» (Dn 3, 51)

Título
Los tres jóvenes en el horno

Fuentes
Gn 1, 8; Dn 3

Iconografía
Tres jóvenes dentro del horno, bailando entre las llamas junto a un ángel protector; tres servidores que atizan el fuego son alcanzados por las terribles llamaradas; el rey Nabucodonosor da órdenes desde el trono, flanqueado por un ídolo sobre una columna

El libro de Daniel cuenta la historia de Ananías, Misael y Azarías, compañeros del profeta en la corte del rey Nabucodonosor. Nabucodonosor los condena a ser introducidos en un horno encendido, cuya temperatura es «siete veces más de lo corriente», por negarse a adorar una estatua de sesenta codos de altura (unos treinta metros) que ha erigido a una divinidad. Los alguaciles mueren al instante a causa del terrible calor, pero el ángel del Señor protege a los tres jóvenes hebreos, que «se paseaban entre las llamas alabando a Dios», como si lo hicieran por el Paraíso terrenal (la propia expresión lo recuerda: el Señor «se paseaba por el jardín», en Gen 3, 8). Azarías entona una súplica penitencial entre las llamas y, acto seguido, los tres jóvenes alaban y bendicen conjuntamente a Dios. Viendo bailar a cuatro hombres (los jóvenes y el ángel) en el fuego, Nabucodonosor reconoce y bendice al «Dios de Ananías, Misael y Azarías». La imagen de los tres jóvenes rezando con los brazos en alto entre las llamas, protegidos por un ángel, aparece ya en las catacumbas, en los sarcófagos y en los primeros iconos. La liberación de los tres jóvenes fue interpretada por los primeros cristianos como una imagen de la resurrección de los muertos.



► Escuela de Novgorod, *Los tres jóvenes en el horno*, finales del siglo xv, Museo Ruso, San Petersburgo.



El poder de seducción de este profeta, que en Rusia sustituyó a Perun, antiguo dios del trueno, emana del episodio en que se lo lleva un carro de fuego tirado por caballos sobrenaturales.

Elías

Texto
«Surgió el profeta Elías como fuego, su palabra abrasaba como antorcha.» (Si 48,1)

Título
Profeta cuyo nombre en hebreo significa «Yahvé es Dios»

Fiesta
20 de julio

Fuentes
1 R 17-19

Iconografía
Elías sube al cielo en un carro de fuego, en presencia de Eliseo, que le sujeta por el manto

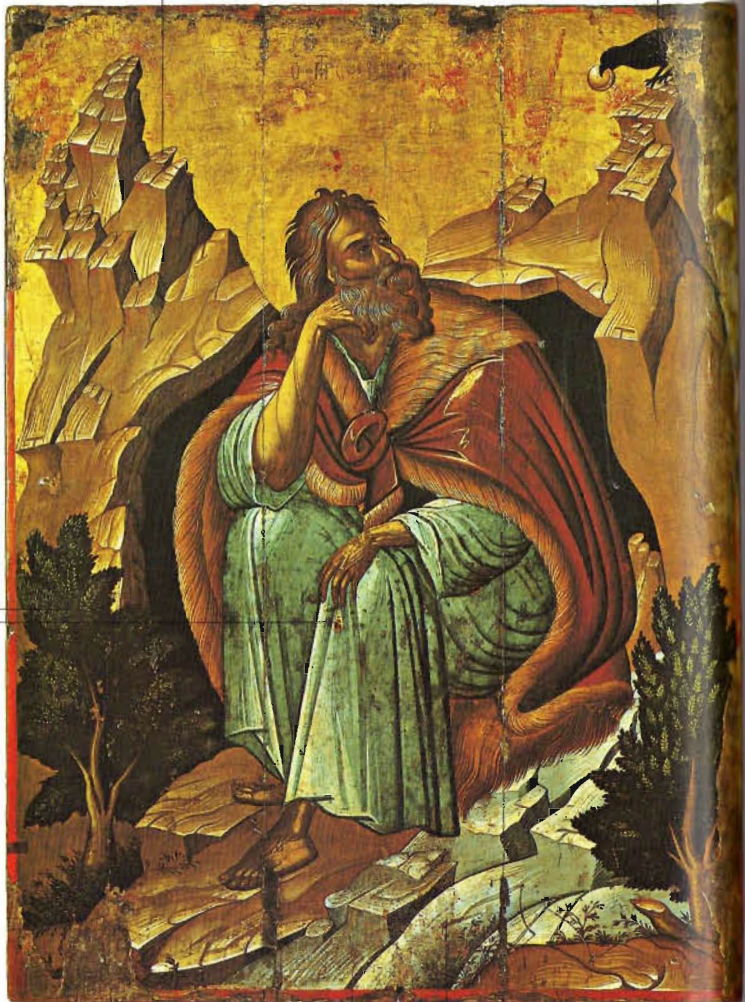
La actividad profética de Elías, nacido en Galaad (Transjordania), se desarrolló en la década de 860-850 a.C., durante el reinado de Ajab y de la reina Jezabel. La imagen de su ascenso al cielo en un carro de fuego, para estupefacción de su discípulo Eliseo, aparece en numerosos iconos, muchos de ellos con su historia (narrada en 1 R 17-19) en el marco. Después de haber predicho una sequía, Elías se refugia en una cueva del desierto, donde es alimentado por un cuervo. A su regreso a la corte, desafía a los sacerdotes de Baal en el monte Carmelo, instándoles a que hagan descender el fuego del sacrificio. Elías sale vencedor, y pasa a cuchillo a los cuatrocientos sacerdotes. Después huye al desierto, donde invoca la muerte, pero se le aparece un ángel que le trae comida. Con la fuerza de ese pan, que los Padres ven como una prefiguración de la Eucaristía, Elías camina cuarenta días hasta la montaña de Dios, el Horeb, donde tiene una experiencia fuera de lo común: en esta ocasión, Dios no se manifiesta como el trueno y la tormenta, sino que habla con el «susurro» de una suave brisa. En el icono de la transfiguración, Elías aparece con Moisés acompañando a Cristo en el monte Tabor. El profeta ocupa un lugar entre los grandes místicos de Israel. La orden de los carmelitas, llamados «hijos de Elías», lo considera su fundador.



◄ *Profeta Elías*, finales del siglo xiv-principios del xv, Galería Tretiakov, Moscú.

Las rocas marcan la distancia entre la tierra y el cielo, de donde procede la salvación.

Por orden del Señor, el cuervo lleva a Elías pan por la mañana y carne por la tarde.

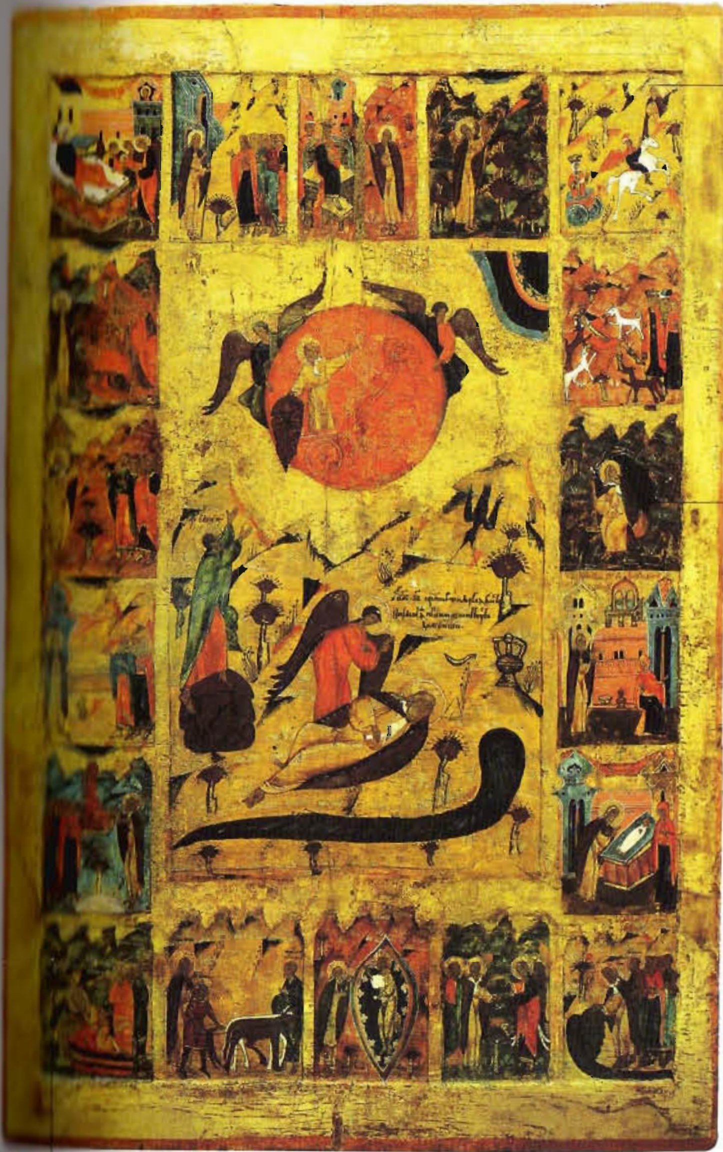


Dos árboles frondosos muestran la fertilidad del lugar. Los brillos de la ropa, las rocas y el follaje indican la presencia de Dios.

Elías espera confiadamente. Tiene en los dedos el rosario monástico de la oración de Jesús, y en los hombros un manto de pelaje.

Las aguas del torrente de Kerit apagan la sed de Elías durante la sequía; son un regalo de Dios, y reflejan su luz.

▲ *El profeta Elías*, principios del siglo XVII, Museo Bizantino, Atenas.



Nacimiento de Elías; encuentro con los sacerdotes; Elías profetiza ante Ajab; oración en el desierto; encuentro con la reina Jezabel; la reina es asaltada por las fieras.

Elías en el desierto; pide hospitalidad a la viuda; resucita al hijo de la viuda.

Elías con los mensajeros de Ajab; desafió a los sacerdotes de Baal; sacrificio a Dios; el fuego baja del cielo; Elías mata a los sacerdotes; llama a Eliseo; Cristo se aparece a Elías; el ángel le bendice; Elías separa las aguas del Jordán.

▲ *Subida al cielo del profeta Elías en el carro de fuego, con escenas de su vida*, primera mitad del siglo XVII, Museo de Artes Figurativas, Arjánguelsk.

La mano de Dios se asoma para bendecir desde la cuarta parte del círculo del cielo.

Elías, de pie en el carro, tiende la mano hacia Dios. Tras él, un ángel repite el gesto.

El carro de Elías, del que tiran tres caballos alados, se inscribe en un círculo rojo.

El ángel lleva comida y bebida a Elías en el desierto.



Eliseo estira el borde del manto de Elías, que está a punto de ser arrebatado al cielo. Con él golpeará las aguas del Jordán y se abrirán bajo sus pies.

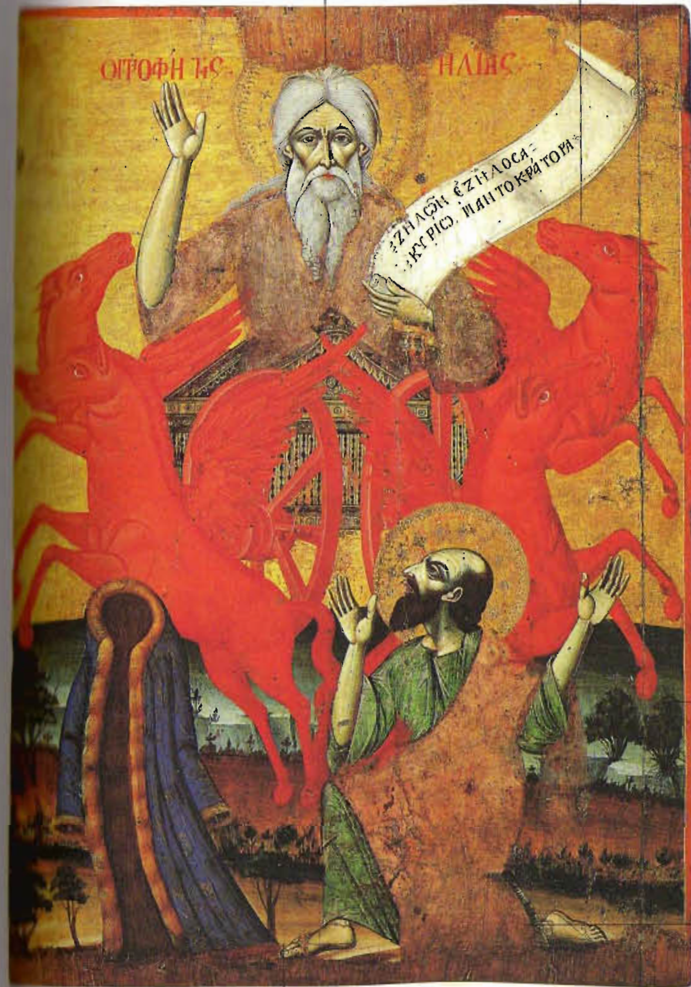
▲ *Subida al cielo del profeta Elías en el carro de fuego*, hacia 1570, Museo de Historia y Arte, Solvycegodsk.

La majestuosa figura de Elías bendice con una mano y muestra un rollo abierto en la otra.

El rojo incandescente de los cuatro caballos, que piafan alrededor de Elías y lo arrastran al cielo en un torbellino.

Las aguas del Jordán sobre las que caminará Eliseo adquieren una densidad y solidez como de pavimento.

Eliseo, de rodillas y de perfil, levanta los brazos en oración y recibe el espíritu del profeta Elías.



▲ Escuela de Berat, *El profeta Elías en el carro de fuego*, siglo XVIII, Instituto para los Monumentos Culturales, Tirana.

El manto de Elías, que ha quedado en manos de Eliseo, se mantiene en alto porque contiene el espíritu del profeta.



En el marco, varios filósofos y sabios cristianos y paganos (Aristóteles, Platón y Pitágoras) forman el templo de la Sabiduría, coronado en la parte superior por siete cúpulas.

Sumando los personajes de medio busto y los de cuerpo entero situados encima de los medallones, hay catorce filas de generaciones. Los círculos también contienen algunas escenas evangélicas.

▲ *Árbol de Jesé*, 1660-1670, procedente de Moscú, Armería, Galería Tretiakov, Moscú.

De abajo arriba, el profeta Balaam arrodillado, Jesé tendido en el recuadro negro, el rey David tocando su salterio, cinco reyes de la estirpe de David y, por último, la Virgen entronizada con el Niño.



La visión de Ezequiel, vértice de la experiencia de Dios en el Antiguo Testamento, anuncia la visión del trono con los cuatro vivientes del Apocalipsis de Juan.

Visión de Ezequiel

La visión del sacerdote Ezequiel («Dios es fuerte») recuerda la visión del trono de Dios en el Apocalipsis de Juan (Ap 4, 6-9), que constituye la fuente de la iconografía de Cristo entre las potencias, ya presente en el arte paleocristiano y bizantino. La visión de Ezequiel supone, desde el punto de vista teórico, una justificación de la representabilidad de la gloria de Dios. El profeta, hallándose entre los deportados a Babilonia (593-592 a.C.) a orillas del río Kebar, ve a los cuatro seres en un remolino de fuego, y a una figura humana sentada entre las nubes, envuelta en resplandores. Ezequiel, de bruces en el suelo, oye las palabras de la visión, que le invitan a comerse un rollo que contiene amargas profecías, pero que en la boca es dulce como la miel. En la visión, Cristo Emmanuel se sienta sobre el arco iris, en una mandorla redonda que representa la profundidad de los cielos. Le rodean cuatro seres (hombre, león, águila y toro) de rasgos parecidos a las esculturas que custodian los palacios babilónicos. El huracán, que manifiesta el poder de Dios, sacude las rocas como un terremoto y agita las aguas en que se precipitan los peces. El profeta Ezequiel está representado dos veces: a la izquierda, recibiendo la visión, y a la derecha, comiéndose el rollo.



Texto
«Sobre la bóveda que habrá sobre sus cabezas, había una piedra como de zafiro en forma de trono, y sobre esta especie de trono, en lo más alto, una figura de apariencia humana.» (Ez 1, 26)

Título
Visión de Ezequiel

Fiesta
10 de abril

Fuentes
Ez 1; 2; 3, 1-3; Ap 4, 6-9

Iconografía
Ezequiel come el rollo y contempla la visión de una mandorla en el cielo, con cuatro seres alados (con apariencia de hombre, toro, águila y león) y en el centro una figura humana, que sostiene ruedas de fuego y alas de querubines

◄ *Visión del profeta Ezequiel a orillas del Kebar*, segunda mitad del siglo XVI, monasterio de las Solovki, Kremlin, Moscú.

Cristo Emmanuel sentado en el arco iris y rodeado por cuatro seres vivos, que más tarde se convirtieron en símbolos de los evangelistas; la mandorla sugiere la oscuridad luminosa e impenetrable de los cielos.



Ezequiel levanta los brazos, turbado por la visión; entretanto, a la derecha, un joven anota lo que sucede en un libro.

▲ *Visión de los profetas Ezequiel y Habacuc*, procedente del monasterio de Poganovo, Galería Nacional de Arte, Sofía.

La tierra y las aguas parecen sacudidas por un terremoto, a causa de la intensidad de la visión; entre los peces, algunos ídolos-sirena sin cabeza representan el fin del mundo pagano.



La «señal de Jonás» es la siguiente: como el profeta estuvo tres días en el vientre del gran pez, Cristo deberá permanecer tres días en el sepulcro hasta que resucite.

Jonás

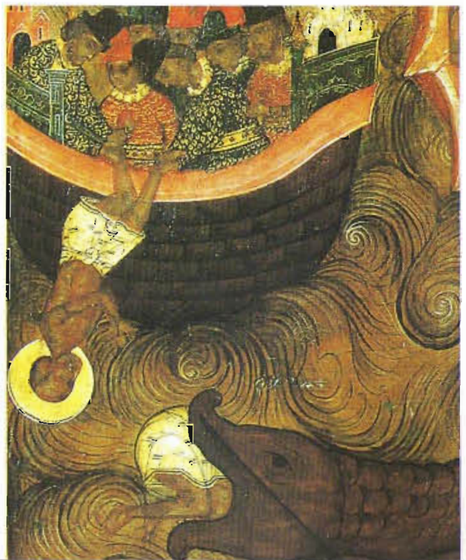
Se sabe poco de este profeta. El libro de los Reyes sitúa a Jonás en el siglo VIII a.C., época en que Jeroboam II reinaba en Samaria. Se le llama simplemente «profeta de Gat de Jéfer» (2 R 14, 25), una localidad de Palestina cercana a Nazaret, idenrificada como la actual Khirbet ez-Zurra, donde se venera el sepulcro de Jonás en la mezquita del pueblo de el-Meshed. El libro de Jonás, escrito varios siglos después de su muerte, no refiere las palabras del profeta en primera persona, sino que narra su historia en cuatro breves capítulos. Jonás huye en un barco porque el Señor le ha ordenado predicar en Nínive, pero un gran pez se lo traga, y tres días después lo arroja a la orilla. Jonás llega a Nínive, y la ciudad se convierte. En el Evangelio de Mateo (Mt 12, 39-40), Jesús relaciona las peripecias de Jonás con su muerte y su Resurrección: como el profeta estuvo tres días en el vientre del pez, Cristo estará tres días en el sepulcro hasta que resucite. La «señal de Jonás» será una advertencia a los incrédulos israelitas: a diferencia de los habitantes paganos de Nínive, que creyeron en la palabra de Jonás, los escribas y los fariseos no han creído en la de Cristo. La imagen de Jonás arrojado a las aguas del mar (símbolo del mal) remite al icono del Bautismo, pues Jesús se sumerge en el «sepulcro líquido» del Jordán. En el Bautismo, somos sepultados en su muerte (*kenosis*).

Texto
«Me habías arrojado en lo más hondo, en el corazón del mar, una corriente me cercaba: todas tus olas y tus crestas pasaban sobre mí.» (Jon 2, 4)

Título
En hebreo, *Jonás* significa «paloma»

Fuentes
Libro de Jonás; Mt 12, 39-40

Iconografía
Jonás arrojado al mar desde un barco; engullido por un gran pez; devuelto a la orilla; descansando bajo una planta de ricino, con la ciudad de Nínive y sus habitantes al fondo



◄ *Historias del profeta Jonás*, detalle, principios del siglo XVII, Museo Ruso, San Petersburgo.



Episodios evangélicos y festividades

Joaquín y Ana
Natividad de María
Presentación de María
Anunciación
Visitación a Isabel
Natividad de Jesús
Presentación de Jesús
El anciano Simeón
Jesús en la sinagoga
Juan Bautista
Bautismo de Jesús
Bodas de Caná
Transfiguración
Cristo y la samaritana
Resurrección de Lázaro
Entrada en Jerusalén
Última Cena
Pasión de Jesús
Crucifixión
Descendimiento y Llanto
Descenso a los infiernos
Las mujeres en el sepulcro
Incredulidad de Tomás
Ascensión
Pentecostés
Dormición
Exaltación de la Cruz
Juicio Universal

◄ Escuela de Moscú, *Anunciación*, detalle, hacia 1420, Galería Tretiakov, Moscú.



Los dos cónyuges, ancianos y sin hijos, se abrazan ante la Puerta de Oro de Jerusalén, una imagen que en el arte profano señala la concepción de un personaje ilustre.

Joaquín y Ana

Texto
«El fruto de la relación matrimonial entre Joaquín y Ana es la virginidad de María, siguiendo un recorrido de lo corporal a lo espiritual.» (Vladimir Solovev)

Título
Concepción de María (*Zacatie*)

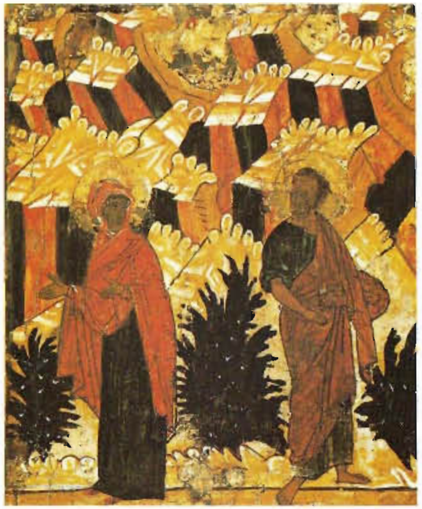
Fiesta
Joaquín y Ana: 26 de julio; Concepción de Ana: 9 de diciembre

Fuentes
Protoevangelio de Santiago; Máximo el Confesor, *Vida de María*; Juan Damasceno, *Homilías sobre la Natividad de María*; Andrés de Creta, *Homilías marianas*

Iconografía
Joaquín y Ana reciben el anuncio de un ángel; abrazo de los dos esposos en la Puerta de Oro

► *Joaquín y Ana en el desierto*, escena de la *Intercesión de la Virgen*, mediados del siglo XVI, procedente de Ustjug, catedral de la Natividad, Museo de Vologda.

Los nombres y las vidas de los padres de María, «abuelos» de Jesús, no aparecen en los Evangelios canónicos. Solo figuran en un texto apócrifo, el Protoevangelio de Santiago, que cuenta las peripecias de Joaquín, un israelita rico y piadoso de quien se rechaza su ofrenda en el Templo por carecer de descendencia a su avanzada edad. Ana, su mujer, es demasiado vieja para procrear. Joaquín, triste y desconsolado, se retira al desierto en ayuno y oración. Mientras tanto, su esposa, que se ha quedado sola, llora su esterilidad. Entonces los visita un ángel, y vuelven a convivir y conciben a María, la Madre de Jesús, porque «ninguna cosa es imposible para Dios». La figura de Ana se relaciona con otros ejemplos de mujeres estériles del Antiguo Testamento: Sara, la esposa de Abraham, que concibe a Isaac en su vejez; Ana, la madre de Samuel, y por último Isabel, mujer de Zacarías, prima de María y madre de Juan Bautista. Los episodios de la vida de Joaquín



y Ana ocupan los marcos de muchos iconos cuyo tema central es la Anunciación o la Presentación de María en el Templo. Durante el siglo VII, el emperador Justiniano mandó construir una iglesia en Constantinopla en honor de santa Ana y promovió su culto, que se desarrollaría en Occidente durante la Edad Media. En la Rusia moscovita hay numerosas iglesias dedicadas a la Concepción de Ana.

La colgadura roja entre los edificios indica que el encuentro se produce en un interior. La perspectiva inversa de los edificios confluye en el abrazo de los cónyuges.

Ana corre a los brazos de Joaquín con un ímpetu que se refleja en el vuelo de su manto. La simetría de los brazos y el tierno roce de las mejillas expresan unión.



▲ Escuela de Novgorod, *Concepción de santa Ana*, siglo XV, Museo de Iconos, Recklinghausen.

La tarima flotante sitúa el abrazo de los esposos en una dimensión ultraterrena. El color verde representa el mar de cristal del que se habla en el Apocalipsis, así como el prado del Paraíso.

La cúpula simbólica que corona la Puerta de Oro de la ciudad de Jerusalén domina una masa heterogénea de casas. La escena incorpora la iconografía profana de la concepción de personajes ilustres.

Joaquín, en el desierto (izquierda), y Ana, en el jardín (derecha), reciben de un ángel el anuncio de que el tiempo de su esterilidad ha terminado: pronto concebirán a una hija, María.



La imagen del lecho nupcial blanco con franjas negras y una almohada púrpura, detrás de los esposos, tiene varios significados: la concepción, María como «escalera mística» por la que bajará el Salvador, y el altar del sacrificio eucarístico.

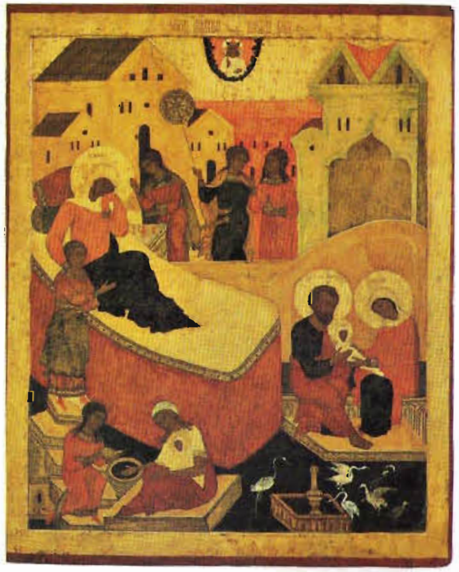
▲ *Concepción de santa Ana*, finales del siglo XVI, procedente de Lopasnya, hoy Checov (Moscú), iglesia de la Concepción, Museo Andrei Rublev, Moscú.



Es la fiesta de la alegría, ya que a través de María llega al mundo el Salvador; se celebra el 8 de septiembre para indicar la plenitud simbólica del octavo día.

Natividad de María

Esta fiesta nació en el siglo V, en Jerusalén, donde la tradición situaba la casa natal de María (cerca de la piscina probática y de la actual basílica cruzada de Santa Ana). Coincide con el principio del año litúrgico bizantino, y está considerada como la raíz de todas las fiestas, ya que con el nacimiento de la Virgen empieza a cumplirse la historia de la salvación. El número ocho representa la plenitud del octavo día de la Resurrección, que sigue a los seis días de la Creación y al séptimo día del reposo sabático. Ocho son, asimismo, los lados de la fuente bautismal (y del edificio del baptisterio) donde el catecúmeno renace a una nueva vida. El icono representa el interior de la rica casa de Ana, y se describen diversas situaciones: Ana, inquieta y turbada, medita sobre el misterio que se ha cumplido en ella; tres criadas le llevan una copa, un abanico de colores y huevos, símbolos de fertilidad y vida; la comadrona, con la ayuda de una sirvienta, se ocupa del baño ritual de María, como era costumbre en la Antigüedad cuando nacía un personaje importante; Joaquín se asoma atento a una ventana; Joaquín y Ana hacen mimos a María. La Virgen está representada con proporciones de niña y facciones de adulta, con el nimbo alrededor de la cabeza y las iniciales de su título real: Madre de Dios.



Texto
«Hoy la estéril Ana engendra a la divina niña, predestinada a ser la morada del rey.» (Gran Víspera)

Título
Natividad de la santísima Virgen (*Rozdestvo Presvatov Bogorodici*)

Fiesta
8 de septiembre

Fuentes
Gn 28, 10-18; Ez 43, 27; 44, 1-4; Pr 9, 1-11; Lc 1, 26-39; Mt 1, 20-25; Protoevangelio de Santiago; Juan Damasceno, *Homilías de la Natividad de María*, *Homilías de la Beata Virgen*; Andrés de Creta, *Homilías marianas*; Focio, *Homilías de la Natividad de la Virgen*; Romano el Cantor, *Himno a la Natividad de María*

Iconografía
Ana atendida por tres criadas, dos comadronas bañan a María, y Joaquín observa

◄ *Natividad de la Virgen*, siglo XVII, monasterio viejo de San Simeón, iglesia de la Natividad de la Virgen, Museo Kolomenskoe, Moscú.



El aprendizaje en el Templo desde los tres hasta los doce años prepara a María para ser la Madre de Dios, la futura morada del Espíritu Santo.

Presentación de María

Texto
«Escucha, hija, mira y pon atento oído, olvida tu pueblo y la casa de tu padre, y el rey se prendará de tu belleza.» (Sal 45, 11)

Título
Entrada de la Virgen en el Templo (*Vvedenie v Chram Presviatov Bogorodicy*)

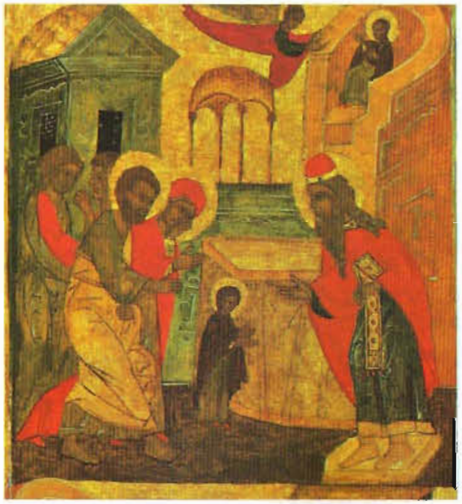
Fiesta
21 de noviembre

Fuentes
Protoevangelio de Santiago; Máximo el Confesor, *Vida de María*; Tarasio de Constantinopla; Pedro de Argos; Germán, *Homilía para la Presentación*; Jorge Himnógrafo, *«Kontakion» para la Presentación*

Iconografía
Presentación de María a Zacarías; María en el santuario, alimentada por un ángel

► *Oración de las varas*, detalle de la *Anunciación con escenas de la vida de la Virgen*, 1580-1590, Museo de Historia y Arte, Solvycegodsk.

Joaquín y Ana, precedidos por un séquito de vírgenes, presentan a la pequeña María al sacerdote para que la acoja en el Templo, donde permanecerá hasta la adolescencia. El icono representa el séquito que acompaña a María, y una estancia alta del santuario, en el corazón del Templo, donde la Virgen recibe el alimento divino del ángel (el pan de la contemplación). La Virgen y el Templo se identifican entre sí: del mismo modo que María vive dentro del santuario, Jesús vivirá en el interior de su cuerpo; así, la divinidad de Cristo queda oculta a la humanidad, siguiendo la lógica de la encarnación. El velo del Santo de los Santos, tejido por la Virgen al recibir el anuncio de Gabriel, representa a Cristo entretejido en su seno. La fecha de la fiesta de la Presentación de María corresponde al día de la dedicación de la basílica de Santa María la Nueva en Jerusalén, un encargo del obispo Elías que erigió el emperador Justiniano: 21 de noviembre de 543. La solemnidad se difundió en Constantinopla durante los siglos VII y VIII. La iconografía de la fiesta es estable, pero con variaciones (los escalones por los que sube la Virgen, la arquitectura del Templo y la presencia del séquito de vírgenes). En ocasiones, el marco que rodea el tema central contiene cuadros con pasajes de María.



Al final de la escalera, en una habitación del corazón del Templo, María recibe la visita del arcángel Gabriel, que la alimenta con un pan celestial que prefigura la Eucaristía.



El toldo rojo entre los tejados de los edificios y la columna del baldaquino representa el borde del manto del Señor en la visión de Isaías, e indica que la escena se desarrolla en el interior del Templo.

Joaquín y Ana, seguidos por las vírgenes con cirios encendidos.

María, con estatura de niña y facciones de adulta, aparece de pie en los escalones del Templo, abriendo las manos al sacerdote en señal de ofrecimiento.

▲ Angelos, *Presentación de la Virgen*, mediados del siglo XV, Museo Bizantino, Atenas.

La ofrenda de Joaquín es rechazada; Joaquín, acogido por unos pastores, recibe el anuncio; Ana recibe el anuncio en el jardín; abrazo-concepción de los dos cónyuges; baño de María tras el parto, en presencia de las criadas y Joaquín.

El vuelo del ángel, de horizontalidad perfecta, y el contrapeso del movimiento de la copa del árbol consiguen el equilibrio del conjunto.



Primeros pasos de María; mimos de sus padres; oración de Zacarías ante las varas; presentación de María a José; primer anuncio junto al pozo; Anunciación; José reprendre a María; Dormición.

La estructura geométrica, el alargamiento de las figuras, la calidez de los colores y las historias del marco confieren a este icono una especial seducción.

▲ Escuela de Novgorod, *Presentación de la Virgen en el Templo con escenas de su vida*, siglo XVI, Galería Tretiakov, Moscú.



La fiesta del 25 de marzo coincide con el equinoccio de primavera, momento en que, según antiguas concepciones, fue creado el primer hombre. María es la nueva Eva, de la que nace Jesús.

Anunciación

Frente a la solemnidad de la Pascua y de la Epifanía, que subrayan la centralización de Cristo, la fiesta de la Anunciación exalta la maternidad divina de María (concilio de Éfeso de 431), puesto que cae exactamente nueve meses antes de la Natividad (25 de diciembre) y seis meses después de la concepción de Juan Bautista (24 de septiembre); en efecto, María recibe de Gabriel la noticia de que Isabel, prima suya y futura madre del Bautista, se halla en su sexto mes de embarazo (Lc 1, 36-37). Los primeros iconos nos muestran a la Virgen y a Gabriel de pie, frente a frente, en un diálogo mudo de ojos y manos. Si la mano de María se orienta hacia el ángel como si quisiera frenarlo, indica reserva y distancia; en cambio, si la apoya en el pecho, expresa aquiescencia y sumisión. Posteriormente, la composición ganó en movimiento: el arcángel corre hacia la Virgen que se asienta en un trono real. Inspirándose en el Protoevangelio de Santiago, la iconografía de la Anunciación se dividió en dos momentos: primera aparición del arcángel en el pozo, mientras María se ocupa de recoger agua; segunda aparición en la casa, en el momento en que la Virgen está tejiendo la púrpura para el velo del Templo. El velo es el cuerpo de Jesús, que se ha hecho carne en ella.



Texto
«Este día es el principio de nuestra salvación y la manifestación del misterio eterno. El Hijo de Dios se hace hijo de la Virgen, y Gabriel anuncia la gracia. Por eso exclamamos con él a la Madre de Dios: Alégrate, oh llena de gracia, que el Señor está contigo.» (Himno bizantino)

Título
Anunciación (*Ho Chairetismos*; *Blagovescenie*)

Fiesta
25 de marzo

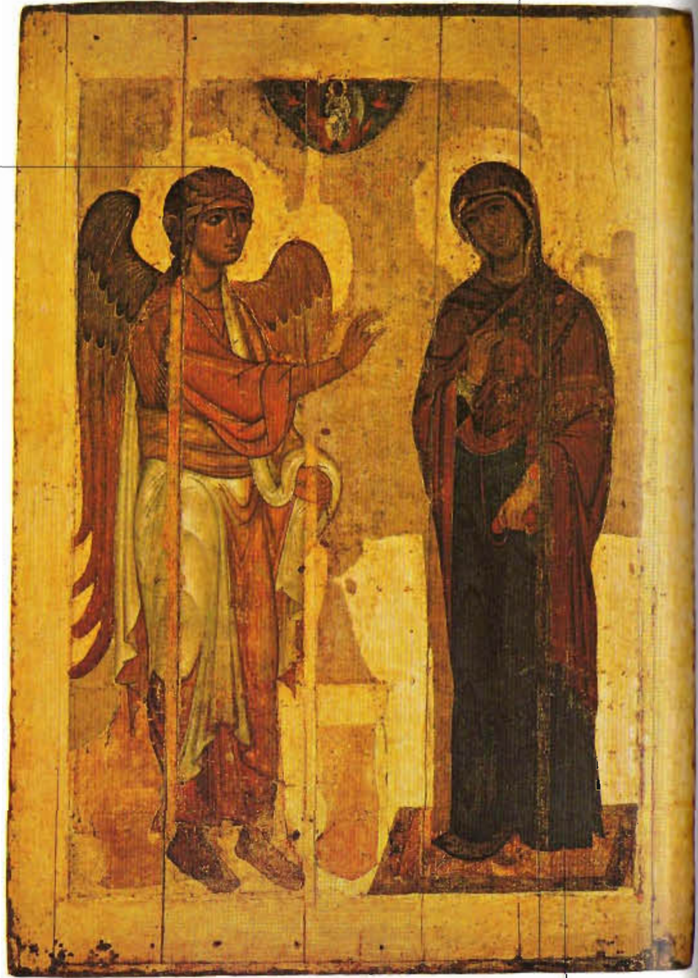
Fuentes
Lc 1, 28-30; Protoevangelio de Santiago; *Akathistos*

Iconografía
El arcángel Gabriel, de pie ante María; María junto al pozo o dentro de su casa, en un trono, tejiendo la madeja de púrpura del Templo

◄ Andrei Rublev y ayudantes, *Anunciación*, 1408, Galería Tretiakov, Moscú.

La Virgen baja la cabeza al oír al ángel, y responde a su saludo con la mano derecha, mientras Cristo toma forma en su seno. Jesús está representado simbólicamente entre los pliegues del manto, como si naciera del hilo púrpura de la madeja que tiene María en la otra mano.

*La solemnidad arcaica del ángel se manifiesta en la dulce firmeza **del movimiento bendecidor** de su **brazo. El** fondo **y los nimbos dorados se** perdieron en el transcurso del siglo XVI, **cuando el** icono **fue transportado** de Novgorod a Moscú.*



La condición humana de María se simboliza con la túnica verde-azul, y el manto de color rojo oscuro indica que ha sido revestida de realeza divina. La tarima en que apoya los pies la sitúa en una dimensión sagrada y regia.

▲ *Anunciación*, hacia 1120, Galería Tretiakov, Moscú.

Joaquín y María presentan la ofrenda; son rechazados por su esterilidad; reciben el anuncio; Concepción de Ana; parto de María; bendición de María; mimos a María; primeros pasos; Presentación de María; oración de las varas; esponsales con José; anuncio en el pozo.

La cueva que separa a la Virgen y Gabriel es un símbolo de la muerte y el infierno, y una alusión a la Natividad de Cristo, que entró en ella para rescatar al mundo de la muerte y del pecado.



Natividad de Cristo; Gabriel anuncia la muerte de Cristo a la Virgen; María en el monte de los Olivos; María se despide de las mujeres de Jerusalén; Dormición de María.

▲ *Anunciación con escenas de la vida de la Virgen*, 1580-[illegible], Museo de Historia y Arte, Solvycegodsk.



María e Isabel se abrazan. La futura madre del Bautista bendice a María, quien, gozosamente sorprendida, entona su Magnificat.

Visitación a Isabel

Texto
«Llevando al Señor en su seno, María subió con premura y le habló a Isabel. Dentro del seno de su madre, el pequeño oyó el virginal saludo y, saltando de júbilo, entonó su Ave a la Madre de Dios.»
(Liturgia bizantina)

Título
Abrazo de la Virgen e Isabel (*Aspasmos*)

Fiesta
31 de mayo

Fuentes
Lc 1; *Akathistos*; Dionisio de Furna, *Hermenéutica de la pintura*

Iconografía
Abrazo de María e Isabel; en ocasiones aparecen José y Zacarías, conversando

Las representaciones más antiguas de este episodio, que solo cuenta el evangelista Lucas (1, 39-56), se remontan al siglo VI. En la mayoría de los casos se trata de frescos. Las imágenes sobre tabla son menos habituales, ya que la liturgia bizantina no incluye la correspondiente fiesta de la Visitación. Aun así, el episodio es recordado en la recitación del himno *Akathistos* (estrofa V) y en los ciclos iconográficos correspondientes. En el momento de la Anunciación, el arcángel Gabriel informa a María de que su anciana prima Isabel, «aquella que llamaban estéril», también está en su sexto mes de embarazo, porque «ninguna cosa es imposible para Dios». María emprende viaje inmediatamente al pueblo de montaña situado a ciento cincuenta kilómetros de Nazaret donde vive su prima Isabel (el nombre actual de la localidad es Ain Karem), para ayudarla en los últimos meses de gestación. En el icono, las dos mujeres se abrazan y Juan salta de gozo en el seno de Isabel por haber «sentido» la presencia de Jesús en María. El pie de Isabel casi tropieza por la prisa; la mano de María roza el seno de su prima, los cuerpos se inclinan, y los pliegues de los mantos flotan en el aire. Todos los gestos delatan la profunda emoción de las dos mujeres. El paño rojo tendido entre los dos edificios indica que el encuentro se produce bajo la mirada misericordiosa del Señor.



► Juan de Stagno, *Visitación de María a Isabel*, fresco, 1637, monasterio de Todos los Santos, Meteoros (Grecia).

La antigua fiesta de la plena revelación de la luz de Dios es el Bautismo en el Jordán. En el icono de Navidad, en cambio, Cristo nace a las tinieblas de un mundo incrédulo.



Natividad de Jesús

Hasta el siglo VI, la solemnidad del nacimiento de Jesús se celebraba el 6 de enero, junto a la Adoración de los Reyes Magos (pequeña Teofanía) y el Bautismo del Señor (gran Teofanía). Posteriormente, queriendo hacer hincapié en la condición humana de Cristo, se instituyó la fiesta de la Navidad el 25 de diciembre. La imagen más antigua de la Natividad se guardaba en la basílica de Belén, y se contempla en las ampollas que traían los peregrinos de Tierra Santa. María tiene al Niño en las rodillas en señal de que su parto ha sido indoloro, virginal. A partir del concilio de Éfeso, que estableció el dogma de la divina maternidad, solía representarse a la Virgen acostada, como es natural para alguien que acaba de dar a luz. Preside el icono de la Natividad una montaña con una cueva, símbolo del infierno. María es la zarza ardiente que ha engendrado a Cristo, fajado como un muerto y depositado en la cuna-sepultura. El asno y el buey representan a los judíos y los paganos; la estrella y los ángeles simbolizan la presencia de la Trinidad, y los Reyes Magos remiten a las mujeres que llevaron aromas al sepulcro. José, tentado por el demonio-pastor, y Salomé, que baña al Niño con Eva, representan a la humanidad incrédula, vigilada atentamente por María.



Texto
«Y nosotros ¿qué podemos ofrecerte, Cristo? Cada criatura viviente te da gracias; los ángeles te ofrecen su canto, los cielos su estrella, la tierra su gruta, y el desierto un pesebre. Nosotros, una Virgen Madre.»
(Himno de Navidad)

Título
Natividad de Cristo (*Rozdestvo Christovo*)

Fiesta
25 de diciembre; Matanza de los Inocentes: 29 de diciembre

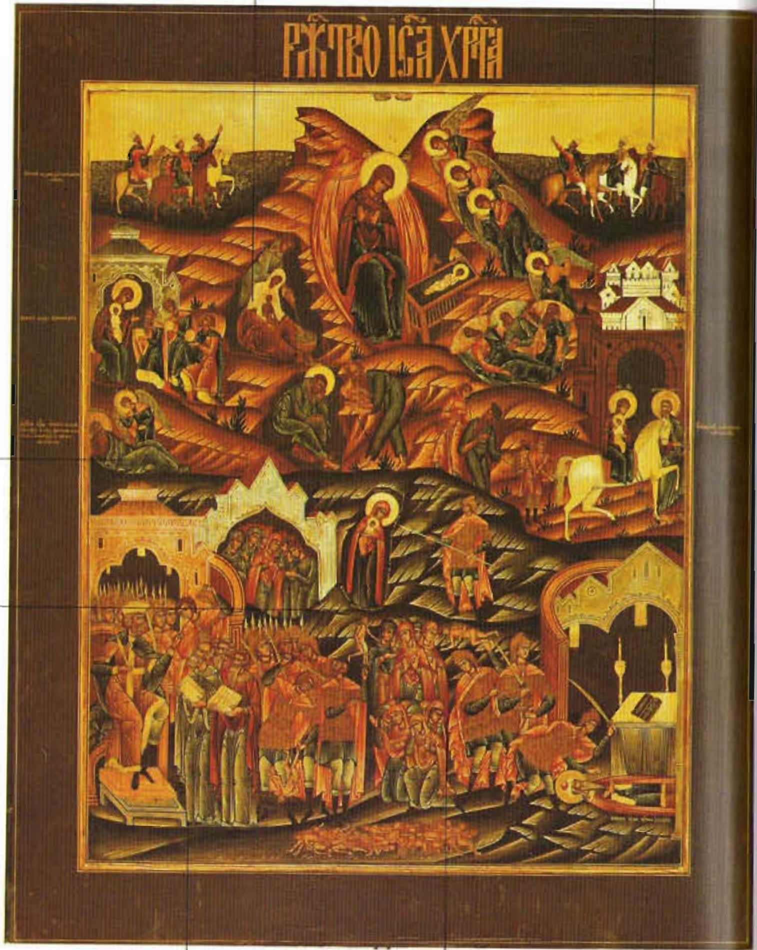
Fuentes
Evangelio de Lucas; Protoevangelio de Santiago; Gregorio Nacianceno, *Homilías sobre la Natividad*; Romano el Cantor, *Himnos de Navidad*; Efrén el Sirio, *Himno sobre la Navidad*; Santiago de Sarug, *Homilías sobre la Navidad*

◄ *Natividad de Cristo*, hacia 1475, Colección Banca Intesa, Galerías del palacio Leoni Montanari, Vicenza.

Eva vierte el agua para el baño ritual del Niño; a su lado, Salomé, paralizada por haber querido comprobar la virginidad de María, se cura milagrosamente.

De izquierda a derecha: los Reyes Magos siguen la estrella; adoran a Jesús; vuelven a su país por otro camino, pues un ángel los ha avisado en sueños.

En secuencia horizontal: José visitado en sueños por el ángel y tentado por el demonio-pastor, a quien ahuyenta un misterioso joven; posteriormente, el mismo joven acompaña a María y José en su huida a Egipto con el Niño.



Isabel, con Juan, halla refugio en una cueva y escapa de la persecución de Herodes.

El rey Herodes se informa sobre las profecías que hablan del advenimiento de Cristo y manda matar a todos los recién nacidos.

Las madres lloran sobre los cuerpos sin vida de sus hijos. Al lado, el sacerdote Zacarías es asesinado ante el altar por no haber querido revelar dónde se esconde Juan Bautista.

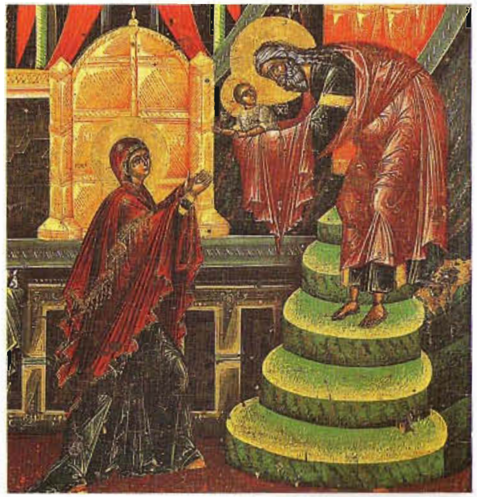
▲ *Natividad de Cristo*, principios del siglo XIX, procedente del centro-norte de Rusia, colección privada.



Es la fiesta del encuentro entre la humanidad y Cristo. María ofrece a Jesús; Simeón y Ana, ya viejos, le reciben con alegría, en presencia de un José azorado y pensativo.

Presentación de Jesús

La fiesta se fija cuarenta días después de la Navidad, por ser el período de purificación de las nuevas madres prescrito por Moisés, en que las recién paridas no podían acercarse al santuario. Al principio, la fiesta se celebraba el 14 de febrero (cuarenta días después de la Epifanía) con una solemne procesión en la iglesia de la Resurrección de Jerusalén, como cuenta la peregrina Egeria en su *Diario*. En el siglo VI, la fiesta se introdujo en Constantinopla, y en el VII llegó a Roma con el papa Sergio (687-701). La escena evangélica se desarrolla en el interior de un santuario, donde Simeón va al encuentro de María, abraza al Niño y profetiza sobre cada uno de ellos: Jesús morirá crucificado, signo de contradicción, y María será atravesada en el alma por una espada. En el encuentro participan otras dos personas, que forman una pequeña procesión: la profetisa Ana, de ochenta y cuatro años, y José, portador de la ofrenda ritual de dos tórtolas. El icono de la Presentación en el Templo contiene algunos paralelismos interesantes: Simeón recibe a Jesús como Isaías recibió la brasa en los labios (Is 6, 7), y como recibe el fiel la Eucaristía; José, al igual que en el icono de la Natividad, representa a la humanidad incrédula ante el misterio; Simeón y Ana remiten a las figuras de Adán y Eva en el icono de la Resurrección.



Texto
«El titubeo en que te sumirá el dolor será para ti una espada, pero después sobrevendrá la curación inmediata de tu corazón.» (Romano el Cantor)

Título
Encuentro (*Hypapante*; *Sretenie*)

Fiesta
2 de febrero

Fuentes
Lc 2, 22-39; Egeria, *Diario*; Nicéforo, *Historia eclesiástica*; Teófanes, *Crónica*; Orígenes, *Comentario al Evangelio de Lucas*; Romano el Cantor, *Himnos* y *Akathistos*

Iconografía
La Virgen tiende el Niño a Simeón, José ofrece dos palomas y la profetisa Ana señala a Jesús

◄ Onufri Qiprioti, *Presentación de Jesús en el Templo*, detalle, siglo XVI, Berat, Museo Onufri.



La cortina representa el velo del Templo, así como los bordes del manto del Señor que llenan el Templo, según la visión descrita por el profeta Isaías.

La pequeña procesión avanza. José ofrece dos palomas, Ana señala a Jesús, y María tiende los brazos al Niño. Simeón coge a Jesús con respeto en los bordes de su manto, que destaca por sus reflejos incandescentes.

Las puertas del santuario están cerradas. Simeón baja por los escalones del ciborio, donde se guardan los panes de la Alianza. La escena se desarrolla dentro del recinto sagrado, aunque las figuras estén representadas simbólicamente en el exterior.

▲ *Presentación de Jesús en el Templo*, segunda mitad del siglo XVI, monasterio de Santa Catalina, monte Sinaí.



El abrazo entre el viejo Simeón y el Niño-Mesías presenta una iconografía poco habitual y sugestiva que remite al icono de la Virgen de la Ternura.

El anciano Simeón

La imagen de Simeón con Jesús en brazos deriva de la iconografía de la fiesta de la Presentación de Jesús en el Templo, pero también es una versión masculina del icono de la *Eleousa* (la Virgen de la Ternura). La figura del anciano Simeón es la imagen del pueblo que encuentra su salvación en Cristo. La liturgia ortodoxa de las vísperas repite sus palabras: «Ahora, Señor, puedes, según tu palabra, dejar que tu siervo se vaya en paz, porque han visto mis ojos tu salvación, que has preparado a la vista de todos los pueblos» (Lc 2, 29-31). En Occidente, este himno fue incorporado a la liturgia de completas en el siglo V, con el título *Nunc dimittis*, o «ahora deja». La inscripción en el icono de Simeón reza así: «El que porta a Dios», o más literalmente «el que acoge a Dios». La imagen de Simeón con Jesús en brazos refleja una paternidad (o maternidad) puramente espiritual. Las imágenes de Simeón con el Niño en brazos, de cuerpo entero o de medio busto, son poco frecuentes (recordemos una obra maestra de Rembrandt), pero aún lo es menos la de Simeón sin niño, que sugiere la presencia invisible de Cristo en la postura de sus manos, con las palmas apoyadas en el pecho. Simeón se halla presente como intercesor en algunas déesis, de cuerpo entero o de medio busto.

Texto
«Y he aquí que había en Jerusalén un hombre llamado Simeón: este hombre era justo y piadoso, y esperaba la consolación de Israel; y estaba en él el Espíritu Santo.» (Lc 2, 25)

Título
El que acoge al Señor (*Theotokos*; *Simeon Bogopriimec*)

Fiesta
8 de octubre

Fuentes
Lc 2, 25-32; Romano el Cantor, *Himnos*

Iconografía
Simeón en actitud orante y de intercesión, solo o con Jesús en brazos, de cuerpo entero o de medio busto



◄ *San Simeón*, detalle, procedente de Moscú, mediados del siglo XIX, colección privada.

El assist *blanco dibuja los perfiles fluctuantes y simétricos de la barba y los cabellos que encuadran el rostro, con una mirada intensa y severa.*

La inscripción roja en caracteres cirílicos reza así: «El que lleva (acoge) a Dios».

La presencia real pero oculta de Cristo se sugiere con la postura de las manos, iluminadas por finas pinceladas de albayalde.



Las pinceladas de luz resaltan los pliegues de la túnica e indican la presencia de lo sobrenatural. Sobre la túnica, Simeón lleva un manto sujeto con un broche.

▲ *Simeón, el que lleva a Dios*, segunda mitad del siglo XV, procedente de Novgorod, Colección Banca Intesa, Galerías del palacio Leoni Montanari, Vicenza.

La mirada ceñuda y severa de Simeón, enmarcada en una frondosa cabellera y una barba gris luminosa, penetra en el observador y le invita a mirar a Jesús.

La túnica azul tiene una franja dorada (clavio) a la altura del hombro, símbolo de dignidad real.

Entre los pliegues del manto de color de agua de Simeón, Cristo, vestido como un rey, bendice y patalea.



► Michael Damaskinos, *Simeón «Theotokos» con Cristo en brazos*, siglo XVI, monasterio de Santa Catalina, monte Sinaí.



La imagen de Cristo a los doce años en el Templo, rodeado por los doctores, anuncia el icono de Pentecostés, donde el Espíritu Santo desciende sobre los apóstoles, que se han reunido para orar.

Jesús en la sinagoga

Texto
«El espíritu del Señor está sobre mí, por cuanto me ha ungido Yahvé. A anunciar la buena nueva a los pobres me ha enviado, a vendar los corazones rotos, a pregonar a los cautivos la liberación, y a los reclusos la libertad; a pregonar el año de gracia de Yahvé.» (Is 61, 1-6)

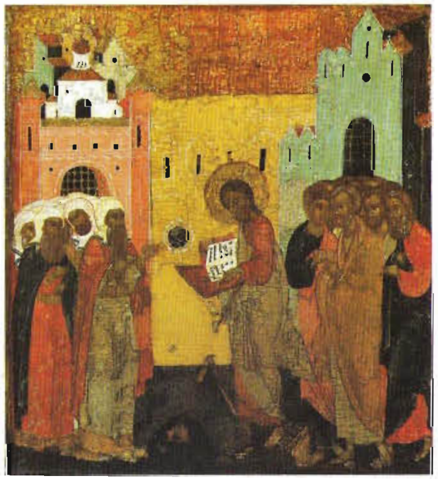
Título
Mesopentecostés

Fiesta
1 de septiembre

Fuentes
Is 61; Lc 4

Iconografía
Inicio del año nuevo: Cristo con el libro, la sinagoga, los judíos y los apóstoles; Mesopentecostés: Cristo Emmanuel en un trono, los doctores de la Ley, el hemiciclo y las cúpulas de la sinagoga

A los doce años, Jesús se pierde, y sus padres le encuentran en el Templo, escuchando e interrogando a los doctores de la Ley. Para la tradición hebraica, los doce o trece años señalan el momento en que se accede a la comunidad adulta. El icono se relaciona con la fiesta de Mesopentecostés, llamada así porque se sitúa a medio camino entre Pascua y Pentecostés. También la imagen remite a la iconografía de Pentecostés, en que los apóstoles, sentados en semicírculo, reciben al Espíritu Santo. El tema de la relación entre Jesús y la sinagoga hebrea se presenta en otro icono que representa a Jesús en Nazaret, leyendo el pasaje de Isaías que habla de él como el Mesías (4, 14-29). Según las palabras de Isaías (que decía haber sido enviado «a pregonar el año de gracia del Señor»), Jesús representa el principio de un tiempo nuevo, y este icono celebra el inicio del nuevo año litúrgico ortodoxo, situado el 1 de septiembre. El tema que plasma la imagen inferior se ha ligado a las polémicas sobre la introducción del calendario occidental por Pedro el Grande en 1699. Según una antigua leyenda, Adán fue creado el 1 de septiembre del año 5509 antes de Cristo, y en los iconos antiguos las fechas inscritas en el dorso seguían esta datación. Así pues, previamente a la reforma de Pedro el Grande, el año 7179 correspondía al 1671 de nuestro calendario.



► Semen Borozdin, *Inicio del año nuevo*, finales del siglo XVI-principios del XVII, Museo Ruso, San Petersburgo.



La simetría de los edificios, la cúpula con tejados escalonados y la perspectiva inversa (que hace que las líneas converjan en el espectador) subrayan la centralización de la figura de Cristo Emmanuel.

Desconcertados y atónitos, los escribas y fariseos, formando un semicírculo en el exiguo espacio en torno al trono, se consultan entre ellos.

▲ Círculo de Fedor Trofimov, *Mesopentecostés*, hacia 1590, procedente del monasterio de las Solovki, Museo Kolomenskoe, Moscú.

La imagen del Templo-trono escalonado y el ábside que sirve de respaldo sitúan a Emmanuel bendecidor en el Arca de la Alianza, donde reside la Sabiduría divina, cuya presencia evocan las colgaduras rojas de los tejados.

La estructura de tríptico en dos órdenes es típica de la pintura occidental. Un detalle curioso son las cuatro medias lunas musulmanas que se representan sobre las cúpulas de la sinagoga.

En el espacio rojo que se abre en el cielo, rodeado de nubes, el Anciano de los Días, inscrito en un círculo de oro, bendice y envía el Espíritu a Cristo en forma de paloma: «El espíritu del Señor está sobre mí».



En el marco del icono, las figuras alargadas de san Simeón Estilita el Viejo y su madre, santa Marta (a quien se conmemora precisamente el 1 de septiembre), refuerzan el vínculo entre el episodio evangélico y el año litúrgico.

En el orden superior, Cristo explica las escrituras a un sacerdote. A la derecha, lee y comenta el libro de Isaías a los miembros de la sinagoga. En el orden inferior, los sacerdotes, incrédulos, buscan la refutación de los argumentos de Cristo en las Escrituras.

▲ *Predicación de Cristo en la sinagoga*, finales del siglo XVII, Museo Kolomenskoe, Moscú.



Ángel del desierto, Precursor de Cristo, último profeta y primer santo, el Bautista es una de las figuras más fascinantes y populares de la iconografía ortodoxa.

Juan Bautista

En los países ortodoxos, la figura de Juan Bautista es muy popular y venerada, y goza de un lugar privilegiado en la déesis del iconostasio, junto a Cristo y su Madre. La vida del Precursor ocupa la divisoria entre dos mundos: antes y después de Cristo. Es el último y mayor de los profetas del Antiguo Testamento, y sin embargo el último discípulo de Cristo es mayor que él (Mt 11, 11). Ermitaño y predicador en el desierto del sur de Judea, Juan bautizaba a sus discípulos en las aguas del Jordán, cerca de su confluencia con el mar Muerto. La iconografía de este personaje, envuelto en una túnica de pelo de camello, es rica y variada. A menudo se representa su cabeza cortada en una bandeja, ya que el rey Herodes le mandó decapitar para complacer a Salomé, la hija de su concubina Herodíades, mujer de su hermano, cuya relación con el rey reprochaba el Bautista. Aparece también en un cáliz con Jesús Cordero de Dios, o como ángel en el desierto, mensajero del Señor, según la profecía de Malaquías (3, 1). La tradición afirma que su cabeza fue hallada tres veces. De ahí deriva la iconografía del Encuentro de la cabeza de Juan Bautista.



Texto
«Por haber luchado valerosamente en favor de la verdad, te fue concedido anunciar con alegría a los que estaban en el abismo que había aparecido en carne humana el Dios que redime los pecados del mundo.» (tropario de la fiesta)

Título
Nacimiento de Juan Bautista (*Ivan Kupala*); Juan el Precursor, ángel del desierto (*Ioann Predteca Angel Pustyni*) o ángel-mensajero (*Aggelos*); Decapitación de san Juan el Precursor (*Useknovenie Glavy Ioanna Predteci*)

Fiesta
Natividad: 24 de junio; Decapitación: 29 de agosto; Concepción: 23 de septiembre; encuentro de la cabeza: 24 de febrero y 25 de mayo; sinaxis: 7 de enero; memoria semanal, el martes

◄ *Juan Bautista en el desierto*, primera mitad del siglo XVI, Museo Ruso, San Petersburgo.

La cabeza cortada y ofrecida en bandeja se ha crispado en el sueño de la muerte. En el rollo se lee: «Haced penitencia, porque el reino de los cielos está cerca y ya está el hacha contra la raíz de los árboles» (Mt 3, 10; Lc 3, 9).

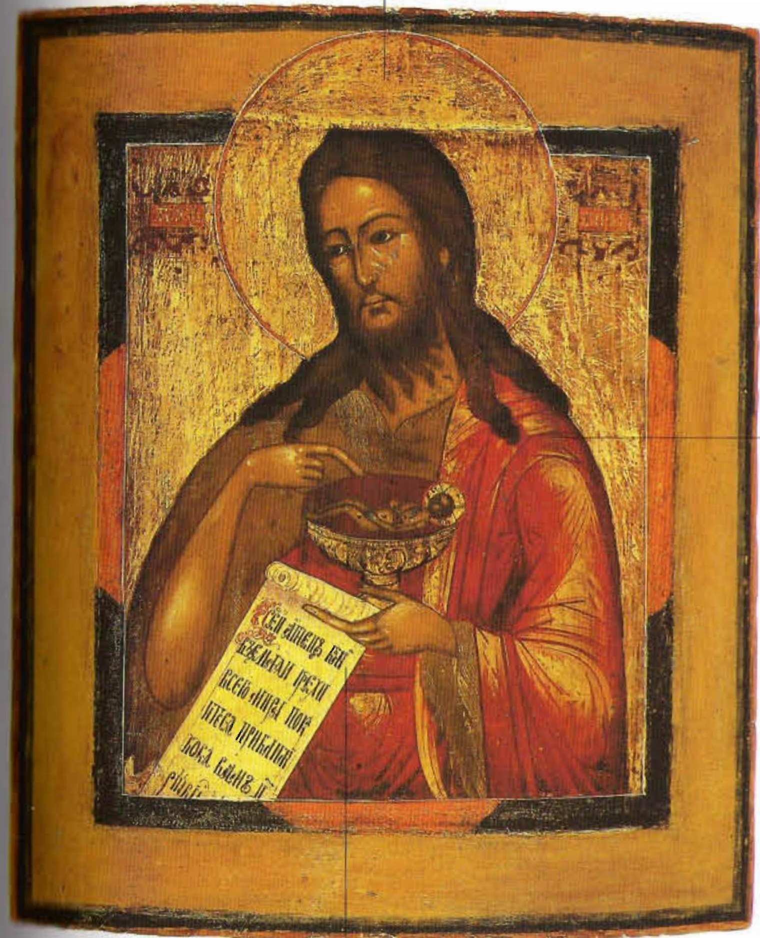
Las alas, que ocupan gran parte de la composición, otorgan una dimensión cósmica a la cabeza del Bautista; entretejidas con el oro del assist, *saltan del rojo oscuro al verde, y al naranja encendido de los bordes inferiores ribeteados de blanco.*



Juan Bautista lleva el himation *sobre el alba penitencial de los ascetas, hecha de pelo de camello. Las pinceladas de luz blanca de las vestiduras expresan la energía de la luz divina no creada.*

▲ *Juan Bautista el Precursor, ángel del desierto*, procedente del monasrerio de las Solovki, siglo XVI, Museo Kolomenskoe.

Un gran nimbo circunda el rostro de Juan, enmarcado por dos crenchas de cabello en cada hombro, y por los largos mechones de una barba caudalosa.



Sobre la túnica de pelo de camello, Juan lleva un himation *rojo, símbolo de su participación en la vida divina.*

*Juan sostiene en las manos un rollo y un cáliz con un pequeño Cristo desnudo bendecidor, sugerente imagen del pan eucarístico (*amnos*) inspirada en las palabras del profeta en el Jordán: «He aquí el Cordero de Dios, que quita el pecado del mundo».*

▲ *Juan Bautista profeta y Precursor del Señor*, siglo XVIII, Departamento de Arqueología, Academia Eclesiástica, Moscú.

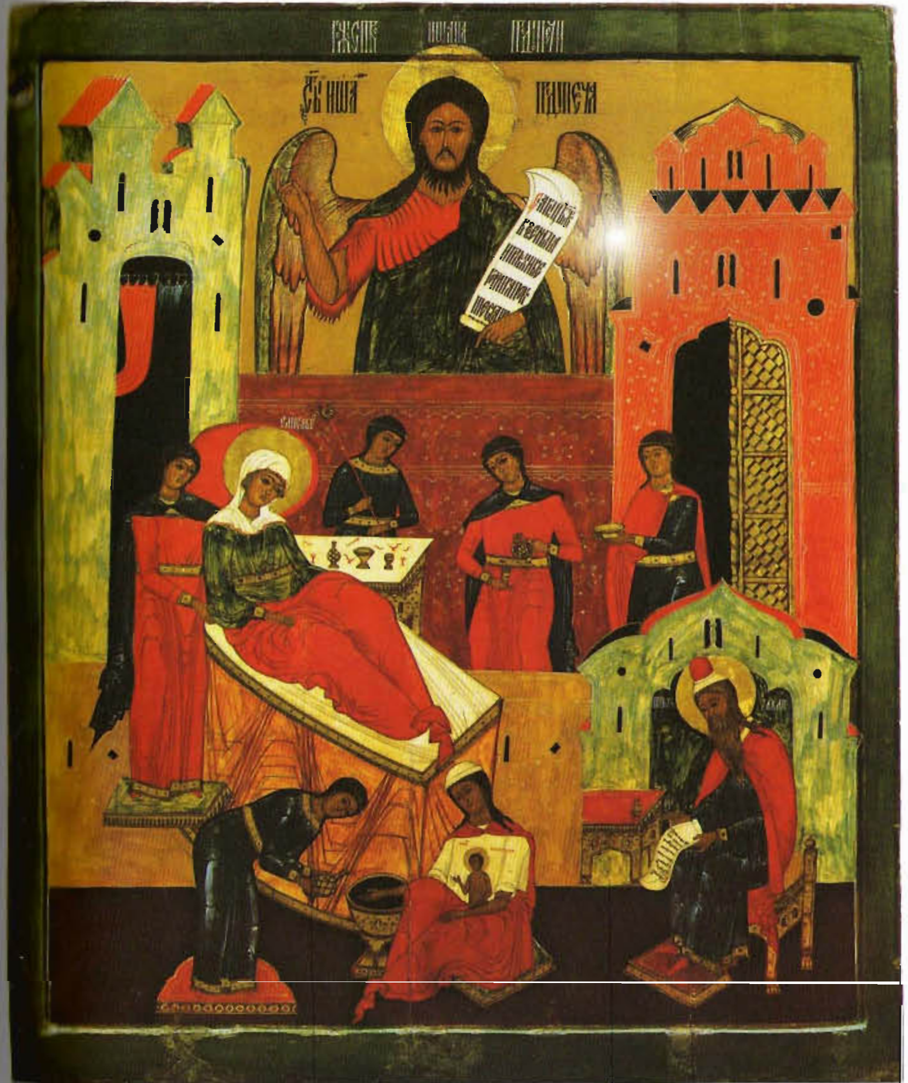
Fila superior: Zacarías recibe el anuncio del ángel en el Templo, y guarda un silencio incrédulo; Zacarías escribe el nombre de su hijo, «Juan», en una tablilla; Concepción de Isabel; Visitación; nacimiento de Juan. Escenas laterales: Zacarías es asesinado; Isabel se refugia en una cueva con el pequeño Juan huyendo; de Herodes, Juan es conducido al desierto por un ángel; inicia su misión; bautiza a Jesús en el Jordán; bautiza a los judíos en cuevas que podrían aludir a Qumran.



Fila inferior: banquete de Herodes; decapitación de Juan; sepultura de su cuerpo; sepultura de la cabeza; hallazgo de la cabeza por un grupo de discípulos.

El desierto florido es una imagen bíblica que refleja la pujanza de la vida a causa de la llegada al mundo del Mesías anunciado por Juan.

▲ *Juan Bautista con escenas de su vida*, segunda mitad del siglo XVI, procedente de Yaroslavl, San Nicolás de Nadej, Museo de Historia y Arquitectura, Yaroslavl.



El Bautista se yergue entre dos edificios que representan el Viejo y el Nuevo Testamento, la sinagoga y la Iglesia. Las cortinas roja y azul de la izquierda indican las dos naturalezas de Cristo. La casa de Zacarías revela la situación de bienestar en que vivía la clase sacerdotal.

Zacarías, entronizado junto a un escritorio y concentrado en escribir; tras él, en orden inverso, se ve el santuario donde entraba dos veces al año para el oficio divino, y el Templo con la Puerta de Oro que da acceso al Santo de los Santos.

▲ *Natividad de Juan Bautista*, siglo XVI, procedente de Kargopol, Museo de Artes Figurativas, Arjánguelsk.

La composición sigue un ritmo ascendente de derecha a izquierda, subrayado por la diagonal de la espada. Juan y su alguacil aparecen dos veces en secuencia, a la salida de la cárcel y en el momento de la decapitación.

La aguda empalizada que rodea la prisión de Juan, y Cristo llevado por un ángel en una alfombra de rubíes ardientes.



Juan se agacha bajo el golpe mortal de su perseguidor, que lo sujeta por las muñecas con dos cuerdas.

▲ *Decapitación de Juan Bautista*, finales del siglo XVII, procedente de la región septentrional del Onega, Museo de Artes Figurativas, Arjánguelsk.

La cabeza cortada se entierra en una oscura cueva; a la izquierda, un árbol con un hacha recuerda las palabras de la profecía de Juan: «Ya está el hacha contra la raíz de los árboles».



La cabeza del Bautista es descubierta por un grupo de cristianos en el monte de los Olivos; es escondida durante la persecución, y reaparece en el 452, cerca de la ciudad siria de Émesa.

La cabeza del Bautista se traslada a Constantinopla y se esconde durante el conflicto iconoclasta; en el 850, reaparece por tercera vez.

▲ *Los tres hallazgos de la cabeza de san Juan Bautista*, monasterio de la Gran Lavra, monte Athos.

La reliquia se representa en un plato de oro, cual cabeza de gigante, como lo fue Juan en sentido espiritual, y se expone a la veneración del metropolita de Constantinopla, el emperador y las autoridades civiles y religiosas.



Cristo se reveló a orillas del Jordán, río que desciende de las montañas del Hermón, fluye entre Israel y Jordania y desemboca en la gran depresión del mar Muerto.

Bautismo de Jesús

Texto
«Las aguas del Jordán te vieron y se retiraron, amedrentadas. El Precursor dijo: ¿Cómo puede un servidor imponer la mano a su Señor?». (Himno, Gran Hora)

Título
Teofanía (*Bogojavlenie*); Epifanía; fiesta de las luces; humillación, muerte (*Kenosis*)

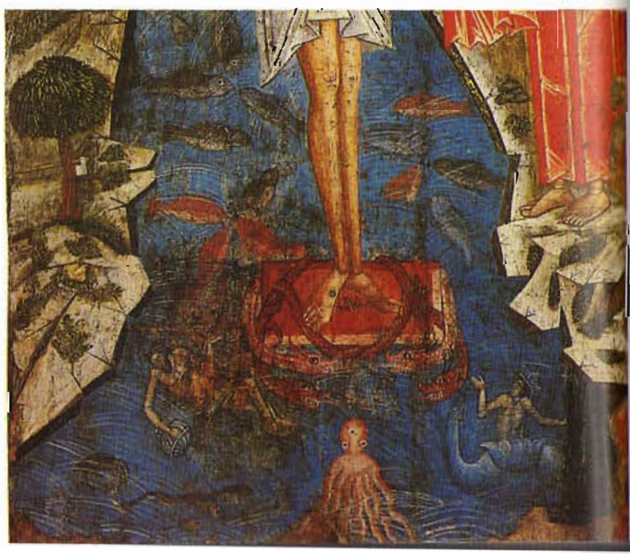
Fiesta
6 de enero

Fuentes
Mt 3, 1-17; Mc 1, 1-11; Lc 3, 1-18, 21-22; Jn 1, 19-34

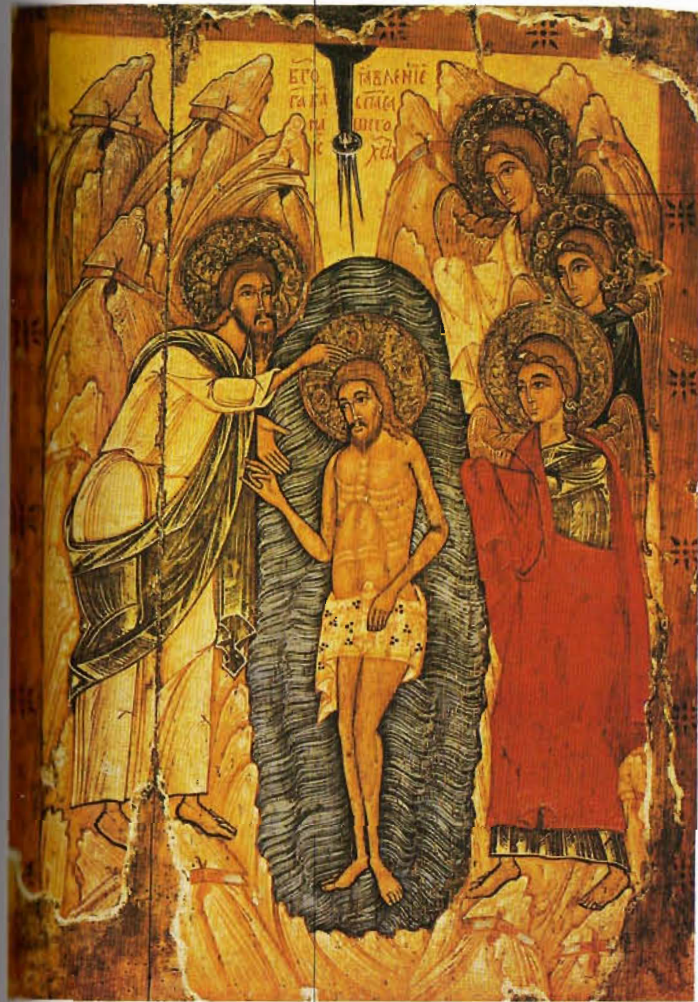
Iconografía
Cristo en las aguas del Jordán, entre dos picos montañosos; el Bautista, tres ángeles con mantos y una divinidad fluvial dentro del agua; un hacha y un tronco

► Onufri Qiprioti, *Bautismo de Cristo*, detalle, finales del siglo XVI-principios del XVII, Instituto para los Monumentos Culturales, Tirana.

En el Oriente cristiano, la fiesta del Bautismo es más importante que la Navidad, ya que se trata de la gran Teofanía, la plena manifestación de la divinidad de Cristo. La iconografía del Bautismo es sencilla y antigua, muy circunscrita a los Evangelios. En el momento en que Cristo se humilla (*kenosis*) bajando a las aguas del río para recibir el bautismo, una voz celestial le revela al mundo como Hijo de Dios. El descenso al «sepulcro líquido» del Jordán anticipa el Descenso a los infiernos, cuyo significado comparte: a través de la muerte (*kenosis*), Cristo salva al hombre, y en la desnudez de su cuerpo se revela como el nuevo Adán. El paisaje rocoso, que geográficamente corresponde a la depresión del Jordán, se abre a un abismo. El Precursor se inclina hacia Jesús, que domina las aguas y las santifica. Junto al Bautista aparecen un tronco y un hacha (imagen de Cristo), según la profecía de Isaías: «Ya está el hacha contra la raíz de los árboles». Tres ángeles, imagen de la Trinidad, con las manos cubiertas en señal de respeto, esperan el momento de recibir el cuerpo desnudo de Cristo, paralelismo de la Eucaristía.



La tierra se resquebraja, como en el Descenso a los infiernos. Cristo se sumerge en el abismo y resurge victorioso. Arriba, la paloma del Espíritu Santo se difunde en el rayo trinitario, y desde el cielo una voz dice: «Este es mi Hijo, escuchadle».



Los ángeles se disponen a recibir con las manos cubiertas a Cristo, el nuevo Adán, desnudo como el día de la Creación; con su Bautismo, Cristo restauró en carne propia la imagen originaria del hombre, la belleza que había perdido con el pecado.

▲ Escuela ucraniana, *Bautismo de Jesús*, siglo XVI, Museo Nacional de Arte Figurativo de Ucrania, Kiev.

Las aguas del Jordán, «sepulcro líquido», se agitan al contacto con el cuerpo de Cristo, cuyo taparrabo recuerda las vendas mortuorias.



El primer milagro de Jesús no se ha ligado a ninguna fiesta litúrgica; tiene escasa representación, aparece en episodios laterales y con una tipología similar a la Última Cena.

Bodas de Caná

Texto
«Se sirve primero el vino bueno y cuando ya están bebidos el inferior. Pero tú has guardado el vino bueno hasta ahora.» (Jn 2, 1-11)

Título
Bodas de Caná

Fiesta
Antiguamente se celebraba el 6 de junio, al mismo tiempo que el Bautismo de Jesús, la Natividad y la visita de los Reyes Magos

Iconografía
Cristo, la Virgen, los discípulos, los esposos, los criados, el maestresala y las tinajas de agua convertida en vino

Parece ser que las dos grandes tinajas que se conservan en Kafr Kana y que la tradición vincula al milagro del agua que Jesús transforma en vino, son dos antiguas pilas bautismales. No se sabe determinar si el episodio evangélico ocurrió en este pueblo cercano a Nazaret o en otra localidad, Khibert Qana. Juan es el único en referir el milagro que obró Cristo a instancias de su madre. El diálogo entre los dos personajes es escueto. María le dice a Jesús: «No tienen vino». Él contesta: «¿Qué tengo yo contigo, mujer? Todavía no ha llegado mi hora». A pesar de todo, manda a los criados que rellenen con agua las seis tinajas de la purificación, y el maestresala queda complacido al probar el agua convertida en vino de excelente calidad. En el lenguaje del evangelista Juan, los gestos de Jesús son «signos»: Cristo es el vino nuevo que alegra el matrimonio humano. Cristo es también el auténtico esposo de la humanidad, que representa María. El icono los presenta juntos, en el centro de la blanca mesa nupcial. A la derecha, los esposos degustan el vino nuevo, es decir, la presencia de Cristo; a la izquierda aparecen los discípulos que ese día «creyeron en él». En primer plano, los criados-discípulos preparan el vino, y uno de ellos sube por los escalones de la mesa llevando la copa al maestresala para que la pruebe.



► *Las bodas de Caná*, escena lateral del *Descenso a los infiernos*, finales del siglo XVI, procedente de Vologda, Museo de Vologda.



Es el icono que, según la tradición, debía pintar el monje-pintor al principio de su aprendizaje, para seguir pintando sus obras a la luz del Tabor.

Transfiguración

Texto
«Te transfiguraste en el monte, oh Cristo Dios, y tus discípulos vieron tu gloria a fin de entender que tu Pasión era voluntaria y predicar al mundo que verdaderamente eres el esplendor del Padre.» (Tropario de la fiesta)

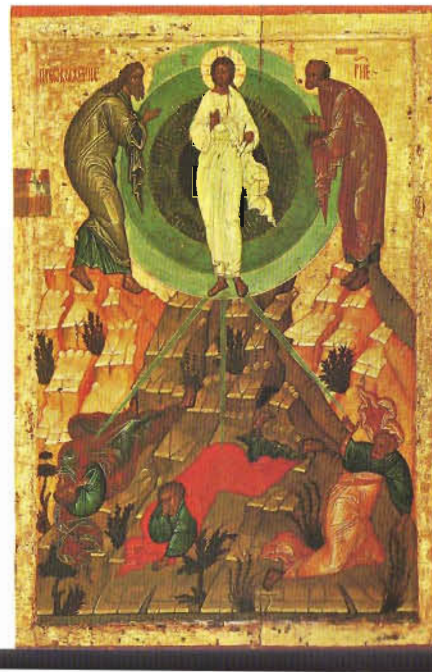
Título
Transfiguración (*Metamorfosis*; *Preobrazenie*)

Fiesta
6 de agosto

Fuentes
Mt 17, 1-8; Mc 9, 2-13; Lc 9, 28-36; Apocalipsis de Pedro; Gregorio de Nisa, *Vida de Moisés*; Romano el Cantor, *Himnos*

Iconografía
Cristo entre Elías y Moisés, Pedro, Santiago y Juan

La doctrina espiritual de Gregorio Palamas, que entiende la luz como una emanación de la energía divina no creada, recibe el nombre de «hesicasmo», y es la base de la pintura de iconos. «A Dios nadie le ha visto jamás»; así pues, la única manera de conocerlo es por negación, a través de la oscura luminosidad de una nube que revela escondiendo (la nube del no conocimiento). En el episodio de la Transfiguración, Cristo sube al monte Tabor (una pequeña elevación de Galilea, a 588 metros sobre el nivel del mar) junto a sus discípulos Pedro, Santiago y Juan. El Tabor era considerado un lugar sacro desde la Antigüedad; bajo el pavimento de la actual iglesia de la Transfiguración, que ocupa su cima, la roca conserva restos de antiguos cultos cananeos. La montaña es el escenario del encuentro con Dios y de su revelación. En la cumbre del Tabor, los discípulos, desfallecidos y en estado de éxtasis, ven el cuerpo divinizado de Jesús sobre una nube, entre Moisés y Elías (los dos visionarios del Antiguo Testamento): «Su rostro se puso brillante como el sol y sus vestidos se volvieron blancos como la luz». En ese momento, los discípulos «cayeron rostro en tierra», abatidos por los rayos de luz «no creada» que emana del aura luminosa alrededor del cuerpo de Cristo.



◄ *Transfiguración*, segunda mitad del siglo XV, Museo de Novgorod.

Elías y Moisés se dirigen a Cristo, iluminados por los reflejos de su gloria; en las pequeñas nubes de las esquinas, los dos profetas bajan del cielo guiados por dos ángeles.



El cuerpo de Cristo se transfigura por una luz incandescente a la que los apóstoles no pueden resistirse: Pedro cae hacia atrás, Juan se ahoga y Santiago se tapa los ojos, deslumbrado.

Los discípulos suben y bajan por el monte Tabor en compañía de Jesús, que los conduce a la luminosa visión de su gloria.

▲ Teófanes el Griego, *Transfiguración*, hacia 1403, Galería Tretiakov, Moscú.



Cerca de la ciudad de Sicar, en Samaria, a un kilómetro de la tumba de José, se encuentra el pozo que excavó Jacob, escenario de un sorprendente diálogo.

Cristo y la samaritana

La localización arqueológica del pozo es debatida. Se duda entre el manantial del pueblo de Ascar (a los pies del monte Elab, 938 metros) y el pozo del pueblo árabe de Balata, cerca de las ruinas de Sichem. La primera comunidad cristiana consideraba sagrado este pozo, y usaba sus aguas para bautizar. En el mismo lugar se edificó una pequeña iglesia en cuya cripta aún se contempla el pozo de Sichem, a 35 metros de profundidad, alimentado por un manantial activo. Como en el caso del milagro de las bodas de Caná, el Evangelio de Juan habla el lenguaje de los «signos»: el agua viva es Cristo, auténtico esposo de la humanidad, que representa la figura de la samaritana. La conversación entre ambos es motivo de sorpresa, pues los hebreos consideraban escandaloso hablar en público con una mujer, con las agravantes de que en este caso la mujer es infiel y samaritana. Los samaritanos se hallaban en abierto contraste religioso con los judíos, pues sostenían que a Dios se le debía adorar en el monte Garizim (881 metros) y no en el monte del Templo de Jerusalén.

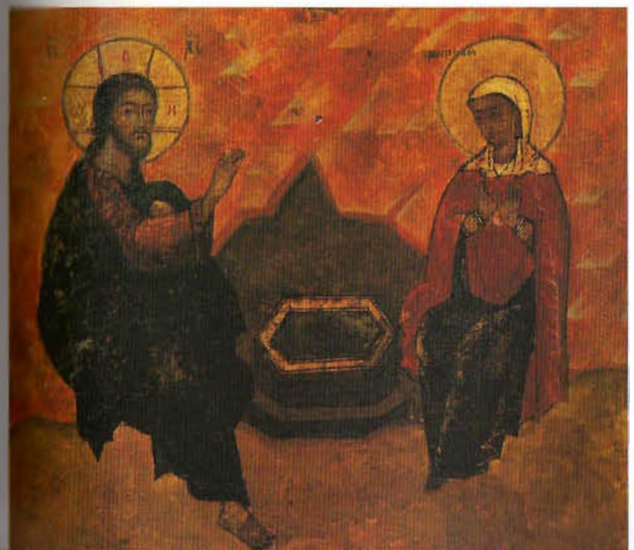
Texto
«La samaritana, llegada al pozo con fe, te vio, agua de la Sabiduría; habiendo bebido en abundancia recibió como heredad el reino de los cielos, y será exaltada eternamente.» (*Kontakion*, sexta oda)

Título
Domingo de la samaritana

Fiesta
Movible, quinto domingo después de Pascua

Fuentes
Jn 4, 1-30

Iconografía
Cristo se sienta junto al pozo, la samaritana que estaba cogiendo agua lo mira con sorpresa, el grupo de los discípulos se congrega a la izquierda, y a la derecha los samaritanos se asoman curiosos a la muralla de la ciudad



◄ *Cristo y la samaritana*, siglo XVII, procedente de Rusia central, colección privada Líbano.



Antes de la Pasión, Cristo, queriendo confirmar la fe de sus discípulos, liberó a su amigo Lázaro de la muerte, un gesto inaudito que atrajo contra él las iras de los fariseos.

Resurrección de Lázaro

Texto
«Juntando el polvo y el Espíritu, oh Verbo que antiguamente vivificaste el fango con el Espíritu de vida y tu palabra, también ahora, con la palabra, has resucitado a tu amigo de la corrupción y las profundidades del infierno.» (Andrés de Creta)

Título
Resurrección de Lázaro (*Anastasis*); Lázaro (*Eleazar*, «Dios ayuda»)

Fiesta
Sábado de la sexta semana de Cuaresma, vigilia del domingo de Ramos

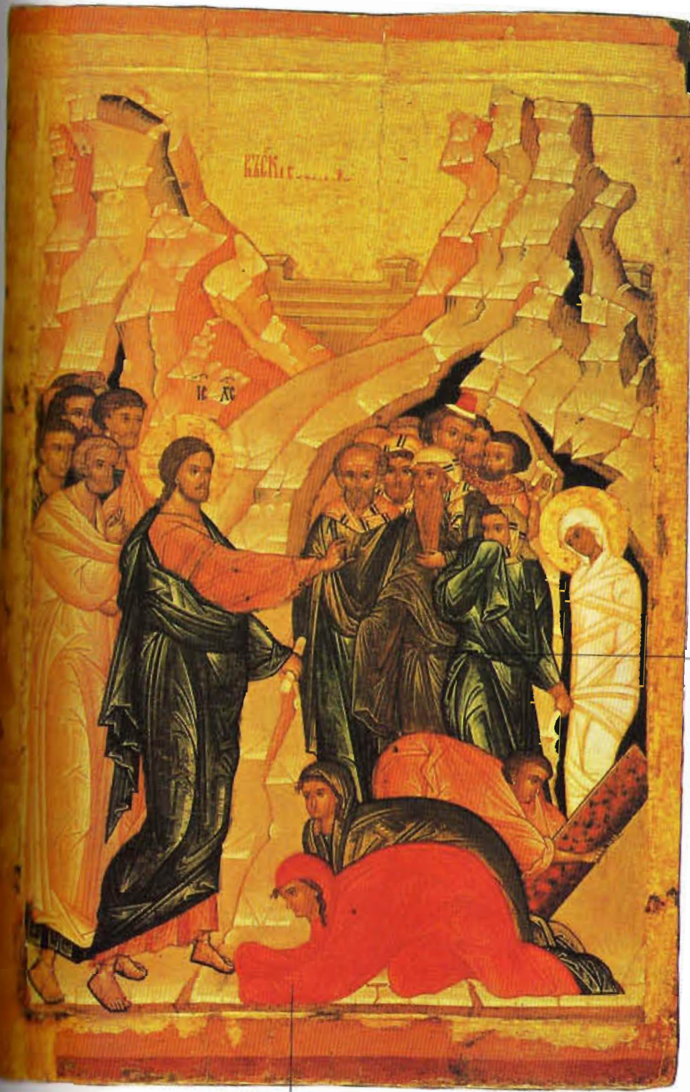
Fuentes
Jn 11; Andrés de Creta, *Canon de Lázaro*; Evangelio apócrifo de Nicodemo; Egeria, *Diario*

Iconografía
Un monte con dos cumbres, los hebreos saliendo de la ciudad, el sepulcro, Lázaro, los apóstoles, Cristo bendecidor, Marta y María a sus pies

► *Resurrección de Lázaro*, siglo XVIII, colección privada, Atenas.

La tumba de Lázaro está en Betania, cerca del actual pueblo árabe de el-'Azariye, en las laderas orientales del monte de los Olivos, a unos tres kilómetros de Jerusalén. En el siglo IV, la peregrina Egeria cuenta que, con motivo de la solemnidad de la Resurrección de Lázaro, el obispo de Jerusalén salía de Betania en procesión con los monjes y los fieles y acudía a la iglesia de la Resurrección de Jerusalén. La iconografía de la fiesta se desarrolló en las catacumbas. La liturgia bizantina la conmemora al principio de Semana Santa. La dinámica del icono nace del gesto imperioso de Cristo al ordenar: «¡Lázaro, sal fuera!». Cristo tiende la mano derecha llamando a Lázaro de entre los muertos; en la izquierda empuña un rollo con la lista de los muertos (quirógrafo), es decir, de los pecadores, que anula «el adeudo que había contra nosotros, cuyas condiciones nos eran desfavorables» (Col 2, 14). Paradójicamente, el hombre que sujeta el cadáver por las vendas y se tapa la cara a causa del hedor no parece darse cuenta de que Lázaro ha abierto los ojos. Cristo ordena: «Desatadlo y dejadle andar».





Las tres cimas aluden a la Trinidad; la de color rosa, próxima a la muralla de Betania, remite a Cristo, quien, asumiendo la condición humana, lleva la alegría a la ciudad de los hombres.

El grupo de hebreos reunido en la cueva junto a Lázaro representa a la humanidad, que va por las tinieblas y dirige sus miradas a Cristo para que lo libere.

María (de rojo) se postra confiadamente a los pies de Cristo; tras ella, Marta (de verde) se muestra dudosa y pensativa: «Señor, ya huele; es el cuarto día». Los colores de las dos hermanas se unen en la imagen de Cristo, en quien la divinidad (rojo) se reviste de humanidad (verde). Cristo y Lázaro son los únicos personajes que tienen el nimbo de la santidad en sus cabezas.

▲ *Resurrección de Lázaro*, siglo XV, Museo de Novgorod.



La procesión de Ramos tiene un carácter al mismo tiempo triunfal y paradójico: Jesús monta un pollino, y el pueblo le aclama, pero pronto querrá que le crucifiquen.

Entrada en Jerusalén

Texto
«¡Exulta sin freno, hija de Sión, grita de alegría, hija de Jerusalén! He aquí que viene a ti tu rey: justo él y victorioso, humilde y montado en un asno, en un pollino, cría de asna.» (Za 9, 9)

Título
Entrada en Jerusalén (*Vaia; V"ezd v Ierusalim*)

Fiesta
Domingo de Ramos

Fuentes
Mt 21, 1-10; Mc 11, 1-33; Lc 19-20; Jn 12, 1-15; Evangelio apócrifo de Nicodemo; Justino, *Diálogo con Trifón*

Iconografía
Jesús montado en un asno, bajando del monte de los Olivos en compañía de los apóstoles; la ciudad de Jerusalén; el grupo de judíos; niños recogiendo palmas y tendiendo mantos

► *Entrada en Jerusalén*, primera mitad del siglo XVI, Museo de Pskov.

La peregrina Egeria habla en su *Diario* (381-384) de la procesión que partía del monte de los Olivos, pasaba por la capilla de la Ascensión y bajaba hasta Jerusalén a la iglesia de la Resurrección. La iconografía de la fiesta se remonta al siglo IV, pero en su forma definitiva se difundió en el siglo VI. El pueblo que se observa a la izquierda del monte de los Olivos es Betfage, entre Betania y Jerusalén, adonde los discípulos acudieron a desatar el pollino por orden de Jesús. La diagonal de la cueva-montaña, de donde baja Cristo con los apóstoles, se contrapone a la vertical de la ciudad que se encierra tras sus altas murallas. Cristo está en el centro, entre las dos realidades. La novedad de su presencia queda subrayada por una palmera, a la que trepan los niños para cortar palmas. Al subir por el árbol-Cristo, son elevados como catecúmenos desde la infancia espiritual hasta la madurez de la fe. Cristo es el retoño de Jesé, la encina de Mambré, el árbol de la vida que colma la separación entre el monte de Dios y la ciudad de los hombres. Cristo domina la materia (el asno) y entra victorioso en su ciudad, pero percibe la hostilidad de los que hoy le aclaman y mañana le crucificarán: «Me dispongo a entrar en ti. Te rechazaré y te negaré, no porque te tenga odio, sino porque he advertido tu odio hacia mí y los míos» (Romano el Cantor, *Himnos*).

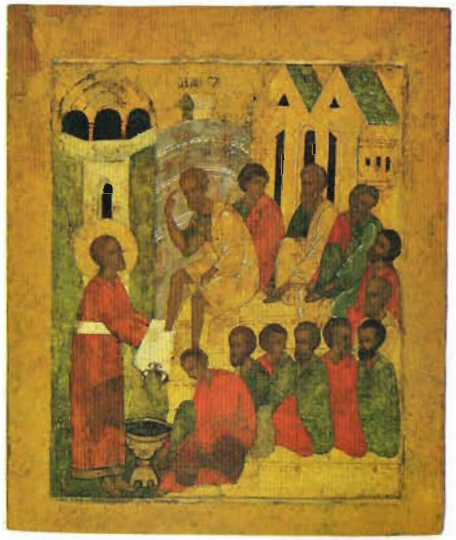




Los iconos del Lavatorio de pies y de la Última Cena nos introducen en el corazón de la Semana Santa, en el cenáculo donde Jesús se da a sí mismo en alimento.

Última Cena

La liturgia bizantina del Jueves Santo comprende el Lavatorio de pies, la Última Cena, la oración de Jesús en el huerto y la traición de Judas. El icono del Lavatorio de pies introduce al cenáculo en el momento en que Jesús lavó los pies a los apóstoles: «Qué hermosos son los pies de quienes llevan una buena noticia». Ante la escandalizada reticencia de Pedro, Jesús le dice: «Si no te lavo los pies, no tienes parte conmigo». El icono refleja el gesto de Pedro: «Señor, no solo los pies, sino hasta las manos y la cabeza» (Jn 13, 11). Pedro incita a Juan («uno de sus discípulos, el que Jesús amaba») a preguntar a Jesús quién es el traidor. Jesús responde: «Es aquel a quien dé el bocado que voy a mojar» (Jn 13, 30), y «en cuanto Judas tomó el bocado, salió» (Jn 13, 30). En la liturgia bizantina, la Última Cena se repite a diario: el icono de la Comunión de los Apóstoles, situado en el luneto que hay sobre las puertas reales (por donde sale el sacerdote con los dones sagrados), muestra a Cristo como eterno sacerdote, repartiendo a los apóstoles el pan (izquierda) y el vino (derecha). En los iconos más antiguos, Cristo viste un simple quitón rojo y un *himation* azul; en los más recientes, aparece con las solemnes vestiduras de la liturgia bizantina.



Texto
«Al comulgar con un cuerpo y una sangre humanos, recibimos a Dios en el alma: cuerpo y sangre de Dios, alma, mente y voluntad de Dios no menos que de hombre.» (*De vita in Christo*)

Título
Lavatorio de Pies (*Niptir; Omovenie Nog*); Última Cena (*Tainaia Vecerìa*); Comunión de los apóstoles (*Evcharistia*)

Fiesta
Jueves Santo

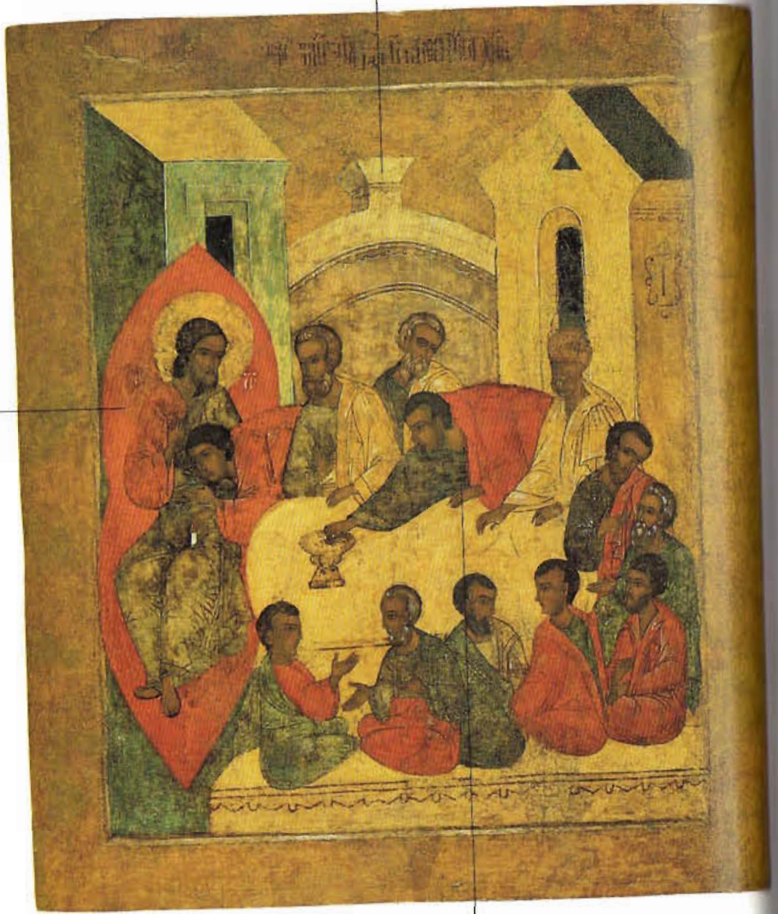
Fuentes
Mt 26, 17-35; Mc 14, 12-31; Lc 22, 7-20; Jn 13

Iconografía
Lavatorio de pies: Jesús lava los pies a los apóstoles; Última Cena: Cristo a la mesa con los apóstoles; Comunión de los apóstoles: Cristo reparte el pan y el vino

◄ *Lavatorio de los pies*, siglo XVI, Belozersk, iglesia de la Ascensión, Galería Tretiakov, Moscú.

La arquitectura representa la sala del primer piso del cenáculo, pero el ábside sugiere la imagen de la Iglesia primitiva reunida en torno al sacramento del amor.

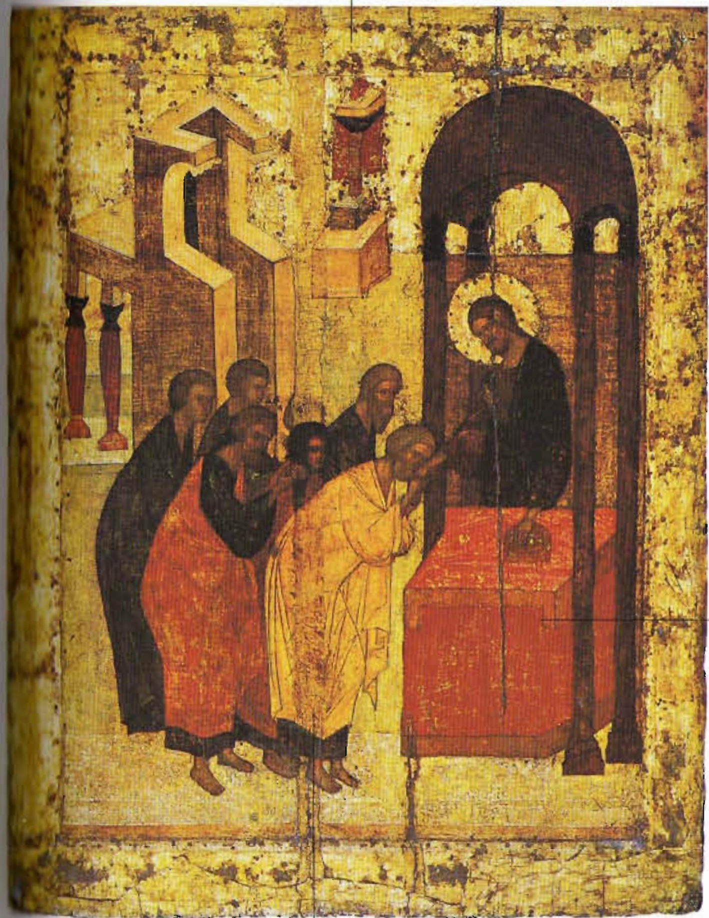
Cristo, dentro de una mandorla roja que le revela como el Señor, responde a Pedro, que se convertirá en su sucesor al frente de la Iglesia.



Aunque los gestos de Juan y de Judas parezcan similares, sus acciones son contrarias: Juan se recuesta en el pecho de Cristo y le pregunta: «Señor, ¿quién es» (quien le traicionará), y Judas, a punto de cumplir su traición, toma el bocado.

▲ *Última Cena*, primera mitad del siglo XVI, procedente de Belozersk, iglesia de la Ascensión, Galería Tretiakov, Moscú.

El atril cubierto con una tela roja y los demás elementos arquitectónicos indican el interior de una iglesia bizantina.



El altar, con paño rojo, reproduce el que se usaba en la liturgia bizantina. El altar, como en las iglesias más antiguas, queda debajo de un ciborio que durante la consagración se cerraba con cortinas (lo que deja adivinar el recuadro más oscuro del fondo).

▲ Taller de Rublev, *Comunión de los apóstoles*, hacia 1425-1427, Sergiev Posad, catedral de la Trinidad.

El verdadero sacerdote es Dios, que preside cualquier celebración eucarística; el primero en recibir de él la comunión es Pedro, y le siguen Andrés, Simón, Lucas, Juan y Felipe.



En el coronamiento del iconostasio, llamado «Gólgota» o «Calvario», los iconos del ciclo de la Pasión se disponen a ambos lados de la Cruz bizantina.

Pasión de Jesús

Texto
«Recibe una bofetada aquel que en el Jordán liberó a Adán. Al esposo de la Iglesia lo clavan con clavos. El Hijo de la Virgen es atravesado por una lanza.» (Tropario del Viernes Santo)

Título
Pasión de Cristo (*Strasti Christovy*); Cristo obligado a subir a la Cruz (*Christos Elkomenos*)

Fiesta
Viernes Santo

Fuentes
Mt 26-27; Mc 14-15; Lc 22-23; Jn 18-19; Evangelio apócrifo de Nicodemo

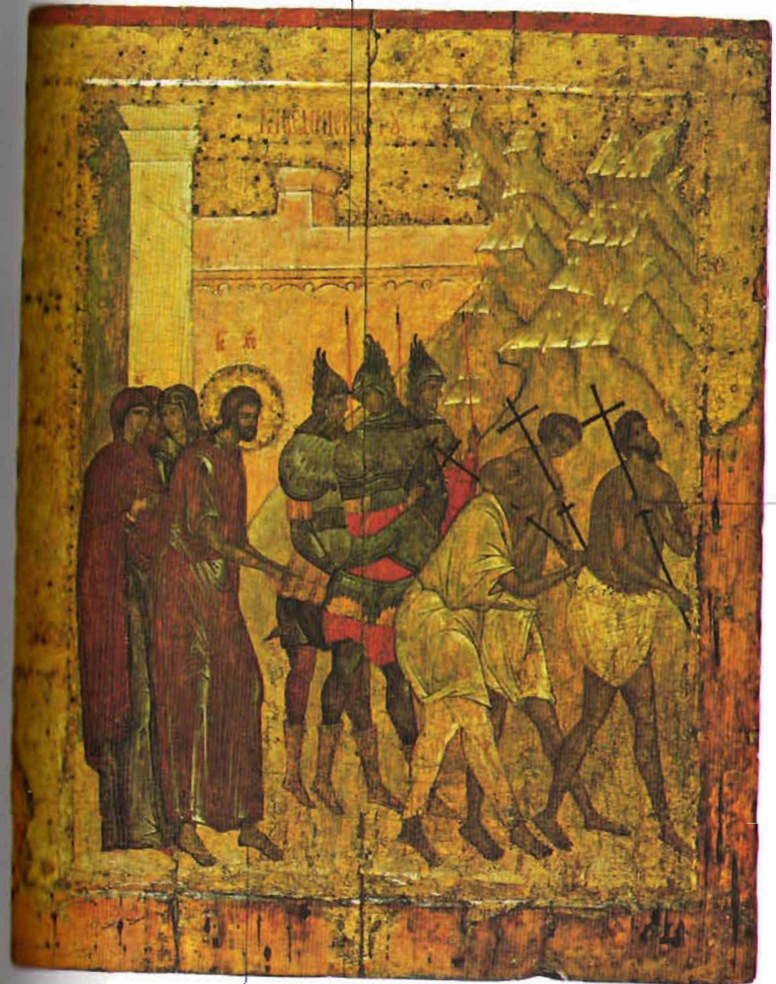
Iconografía
El ciclo de la Pasión comprende la agonía en el huerto, la traición de Judas, el prendimiento, el juicio de Anás, Caifás y Pilatos, y por último el ultraje a Cristo, la subida al Calvario y la Crucifixión

► *Cristo obligado a subir a la Cruz*, siglo XIV, procedente de Pelendru, iglesia de la Santa Cruz, palacio Episcopal, Limassol (Chipre).

En el siglo XI, los episodios de la Pasión se situaron en el «Gólgo-ta», sobre el iconostasio, alrededor de la gran Cruz pintada que lo corona, o, en el caso de los iconos simples, entre las escenas del marco. Algunas imágenes de la Pasión se apartan del relato evan-gélico e incorporan detalles de los evangelios apócrifos. En el caso del escarnio a Cristo, el grupo de personas que se burlan incluye a músicos. El episodio de Simón de Cirene que ayuda a Jesús a llevar la Cruz es citado por los tres Evangelios sinópticos, y Juan no lo menciona, pero el apócrifo de Nicodemo precisa que Cristo llevó la Cruz hasta las puertas de Jerusalén, y allí recibió la ayuda del ci-reneo. La iconografía bizantina contempla la imagen de este últi-mo y añade las de los dos ladrones en las cruces. Uno de ellos es el buen ladrón, el «ladrón teólogo» que desde la cruz «robó» el Pa-raíso a Jesús. Los Evange-lios no especifican «cómo» fue clavado Jesús en la Cruz en el Gólgota, pero un texto apócrifo indica que los soldados romanos le mandaron subir a la Cruz ya plantada en el suelo y que luego fue cla-vado a ella. La versión más extendida es que pri-mero le clavaron las ma-nos al brazo horizontal (*patibulum*), y a continua-ción fue izado con cuerdas al palo vertical (*stipes*), que ya estaba fijo.



La diagonal de la montaña divide la composición en dos triángulos: a la izquierda, las murallas de Jerusalén, con Jesús y las mujeres piadosas; a la derecha, las rocas, con los soldados, Simón de Cirene y los dos ladrones.



Simón de Cirene se une a los dos ladrones y lleva una cruz procesional bizantina de tres brazos de naturaleza simbólica. Los tres personajes parecen cumplir con un rito sagrado. El condenado del primer plano, que mira hacia arriba, es el ladrón-teólogo a quien Jesús prometió un lugar en el Paraíso.

Cristo parece salir de los brazos de la Madre, que le acompaña con María de Magdala y María de Cleofás. Atado de manos y con el sufrimiento en el rostro, es arrastrado hacia el Gólgota por tres soldados armados.

▲ Escuela de Moscú, *Cristo sube al Calvario*, hacia 1497, procedente de Belozersk, monasterio de San Kirill, iconostasio de la catedral de la Dormición, Museo Andrei Rublev, Moscú.

Cristo, vestido de emperador (con caña y manto rojo), recibe las burlas de los soldados azuzados por los fariseos. La presencia de dos trompetistas y un niño con un címbalo se relaciona con los mimos clásicos y con las representaciones religiosas.

Cristo atado y flagelado en la columna romana, plantada como una cruz entre las rocas, extramuros de Jerusalén.



▲ Escuela de Novgorod, *Escenas de la Pasión: Cristo flagelado, subida al Calvario, subida a la Cruz*, finales del siglo XV-principios del XVI, procedente de Novgorod, catedral de Santa Sofía, Museo de Novgorod.

La procesión se dirige al Gólgota. La encabezan los dos condenados con sus cruces, y les sigue Simón de Cirene con la Cruz de Jesús, que aparece en último lugar llevado por los soldados. En el recuadro siguiente, un Cristo de grandes dimensiones domina la Cruz, a la que sube voluntariamente con ayuda de dos criados con sendas escaleras.



En las iglesias bizantinas, la cruz está detrás del altar o en el punto más alto del iconostasio («Gólgota»), con la representación pictórica del crucificado entre María y Juan.

Crucifixión

El significado de la contemplación del crucifijo bizantino se sintetiza en las palabras de Juan Crisóstomo: «Lo veo crucificado y lo llamo rey». El hombre que sufre y muere en la Cruz es el Creador del mundo, el Señor de la vida. Entonces ¿por qué fue crucificado como un pecador? Solo existe una respuesta: para liberar al hombre de la muerte. En la iglesia del Santo Sepulcro de Jerusalén, la capilla de Adán, situada debajo de la del Gólgota, presenta una grieta en la roca. Desde el siglo IV, esa grieta se considera un testimonio del terremoto que describe el Evangelio a la muerte de Cristo. Según una leyenda medieval, allí se enterró el cráneo de Adán con tres granos del árbol del paraíso terrestre en la boca, de los que nació la Cruz: «Pues como por Adán mueren todos, también todos revivirán en Cristo» (1 Co 15, 22). Cristo es el nuevo Adán, y la Cruz es el árbol de la vida eterna. La tumba del cráneo se representa como una grieta en la roca, con una calavera de la que brota la Cruz. La Crucifixión se produce frente a la muralla de Jerusalén: Cristo nace y muere fuera de la ciudad porque «no tenemos aquí ciudad permanente».



Texto
«Cuelga del madero quien colgó la tierra por encima de las aguas, y es ceñido por corona de espinas el rey de los ángeles. Una púrpura vergonzosa viste a quien envolvió el cielo de nubes.» (Tropario del Viernes Santo)

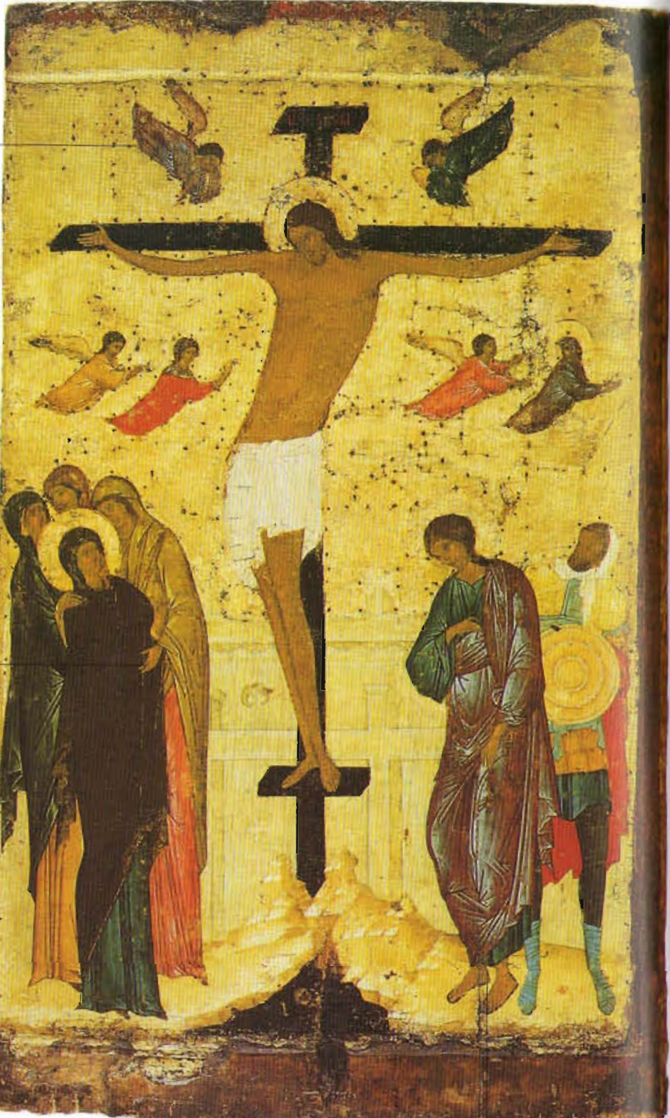
Título
Crucifixión (*Raspiatie*)

Fiesta
Viernes Santo

Fuentes
Mt 27, 45-66; Mc 15, 33-40; Lc 23, 26-43; Jn 18, 17-30; Juan Crisóstomo; Cabasilas; Atanasio de Alejandría; Basilio Magno

Iconografía
Cristo en la Cruz, María, Juan, el centurión, mujeres piadosas y ángeles

◄ *Crucifixión*, cara de un icono de dos caras, siglo XI-XII, Museo Bizantino, Atenas.



Dos ángeles descienden hacia Cristo, cuyo cuerpo crucificado parece ejecutar una «danza» victoriosa. A la izquierda, debajo de sus brazos, un ángel introduce una figura alegórica que representa el Nuevo Testamento, y a la derecha otro ángel ahuyenta a la alegoría del Antiguo Testamento.

María de Magdala, María de Cleofás y la hermana de María rodean y sostienen a la Virgen, formando un motivo ornamental semejante a un ramo de flores de un jardín espiritual. Sus figuras esbeltas y alargadas caracterizan el estilo pictórico inaugurado por Andrei Rublev.

La mano de Juan, que en los iconos más antiguos se tapa la cara de horror, está en este caso a la altura del corazón. Tras él, el centurión Longino levanta la mirada hacia Cristo, reconociéndolo como Hijo de Dios. La Cruz está clavada en el «lugar del cráneo», donde se halla la calavera de Adán.

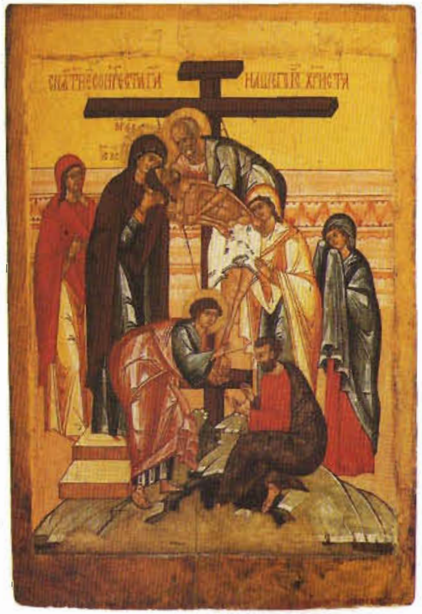
▲ Taller de Dionisio, *Crucifixión*, hacia 1500, procedente de Zagorsk, iconostasio de la iglesia de la Trinidad de San Sergio, Galería Tretiakov, Moscú.



Ante la inminencia de la fiesta de Pascua, se aceleran los preparativos para la sepultura del cuerpo de Cristo. Como en el coro griego, el arte ofrece la contemplación de un dolor cósmico.

Descendimiento y Llanto

Ningún evangelio, canónico o apócrifo, describe el Descendimiento y el Llanto, solo recogen el hecho de que José de Arimatea obtuvo la autorización de Pilatos para retirar el cuerpo de Cristo y enterrarlo. Los iconógrafos describen la escena interpretando una predicación de Jorge de Nicomedia: María besa a su hijo en las heridas, Nicodemo saca los clavos y José de Arimatea baja el cuerpo sin vida. A continuación, Cristo es depositado en la piedra que servía para preparar los cadáveres antes de la sepultura. También en este caso se entrecruzan fuentes apócrifas y tradiciones. El mármol purpúreo que representan los iconos es la «piedra de la Unción» que se sitúa en la entrada de la basílica del Santo Sepulcro. Hasta la actualidad, los peregrinos la besan al entrar y la ungen con óleo perfumado. Según otra tradición, esta piedra fue llevada desde Éfeso hasta Constantinopla a finales del siglo XII. Los iconos abordan el tema rico en patetismo del Llanto, más apto para las imágenes que para las palabras: la Virgen besa el rostro del Hijo, Juan se inclina hacia el cadáver y José de Arimatea lo venera a sus pies. Nicodemo, roto de dolor, se apoya en una escalera. María de Magdala levanta los brazos al cielo, rodeada por un coro de mujeres.



Texto
«José de Arimatea, que era discípulo de Jesús, pidió a Pilatos autorización para retirar el cuerpo, aunque en secreto por miedo a los judíos. [...] Tomaron el cuerpo de Jesús y lo envolvieron en vendas con los aromas, conforme a la costumbre judía de sepultar.» (Jn 19, 38-40)

Título
Descendimiento de la Cruz (*Sniatie s Kresta*); Llanto sobre Cristo muerto (*Epitafion*); Deposición en el sepulcro (*Polozenie vo Grob*)

Fiesta
Viernes Santo (*Parasceve*)

Fuentes
Mt 27, 57-61; Mc 15, 42-47; Lc 23, 50-56; Jn 19, 38-42; Evangelio apócrifo de Nicodemo; Romano el Cantor, *Himnos*; Jorge de Nicomedia, *Homilías*

◄ *Descendimiento de la Cruz*, hacia 1480-1490, procedente de Novgorod, Colección Banca Intesa, Galerías del palacio Leoni Montanari, Vicenza.

Las montañas que se abren enmarcan la escena y acentúan su dramatismo, y los brazos de la Cruz, extendidos por el triángulo del cielo, abarcan el universo haciendo resonar un grito mudo de dolor.

La Cruz con la corona de espinas, la lanza y la caña con la esponja empapada de vinagre despliegan una simbología litúrgica que domina el Llanto.



María de Magdala levanta los brazos en señal de desesperación, secundada por cinco mujeres portadoras de ungüentos y aromas para la sepultura.

La Virgen doliente apoya la cabeza de Cristo muerto en su regazo. Juan lo contempla con pesadumbre, y entretanto José de Arimatea lo envuelve en el sudario que se convertirá en la Sábana Santa.

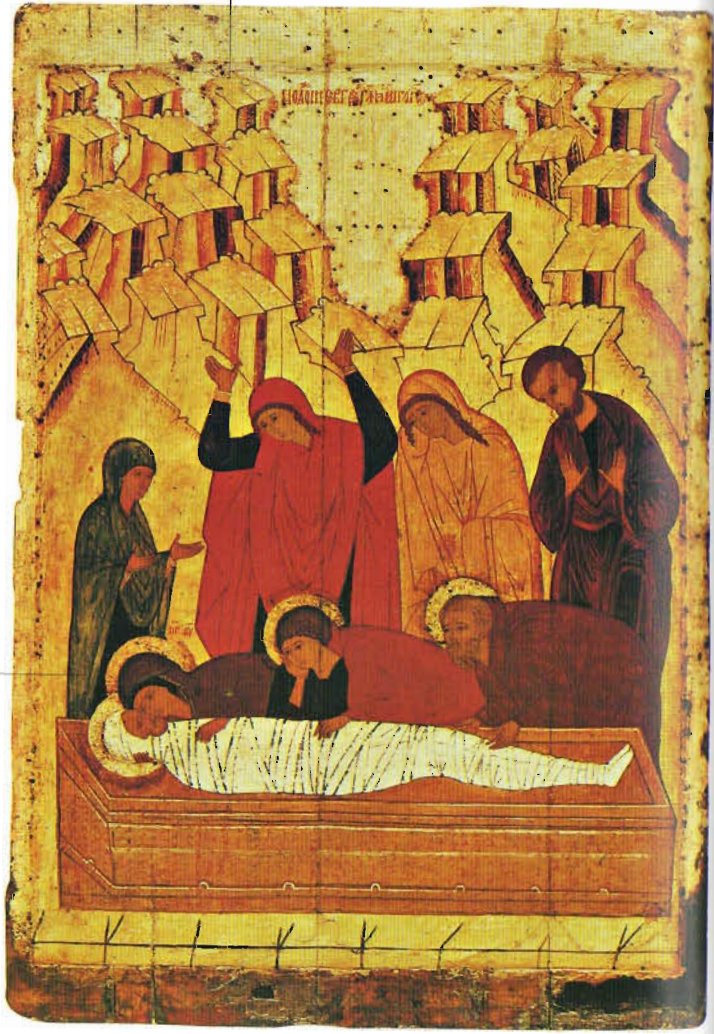
El mármol purpúreo del sepulcro adquiere un valor simbólico: es el altar de la liturgia. La cesta con las tenazas que han servido para extraer los clavos durante el Descendimiento y la vasija con los aromas para la sepultura son, también, simbólicas.

La escalera en que se apoya Nicodemo (la misma que ha servido para el Descendimiento, y desde donde contempla la escena con cansancio y tristeza) equilibra en el ángulo opuesto el impulso de los brazos de María de Magdala hacia el cielo.

► Emmanuel Lambados, *Llanto sobre Cristo muerto*, principios del siglo XVII, Museo Bizantino, Atenas.

Las montañas se escalonan a intervalos regulares, en grupos de tres, como una escala musical que repite el grito de dolor que expresan los brazos en alto de María de Magdala (cuyo manto es de un vivo color rojo).

La estructura geométrica y ordenada se basa en el número tres: de pie, María de Magdala con María de Cleofás y Nicodemo; agachados, la Virgen, Juan y José de Arimatea (los tres personajes con nimbo más próximos a Cristo). La expresión del dolor se ve contenida por la composición.



▲ *Deposición en el sepulcro*, finales del siglo XV, Galería Tretiakov, Moscú.



La iconografía ortodoxa no representa la salida de Cristo del sepulcro. Prefiere mostrarlo resucitado, con el cuerpo glorioso, derribando las puertas del infierno.

Descenso a los infiernos

La liturgia bizantina del domingo de Pascua, muy sugerente, lleva el tema al icono: la iglesia está cerrada, sumida en las tinieblas; desde fuera, el sacerdote llama tres veces con la cruz, diciendo: «Abrid la puerta al Señor de las potencias, al rey de la gloria». Dentro, el sacristán hace un gran ruido de cadenas y herrajes que expresan cierta resistencia a abrir. La iglesia se ilumina y se perfuma con incienso. En el centro, sobre el atril que hay ante el iconostasio, se expone el icono del Descenso a los infiernos, adornado con flores. A los fieles reunidos en la noche pascual, el icono les muestra a Cristo con la Cruz, franqueando la puerta del infierno y arrancando a las tinieblas a los padres Adán y Eva, junto a todos los justos del Antiguo Testamento. Cristo lleva «la nota de cargo que había contra nosotros», llamada quirógrafo (es decir, lista de los muertos), «la de las prescripciones con sus cláusulas desfavorables» (Col 2, 14). El suelo se abre en una sima, como el paisaje del icono del Bautismo de Jesús en el Jordán. La negra cavidad recuerda aquella en la que se deposita fajado al Niño Jesús en el icono de la Natividad, además de remitir a la imagen de Jonás y sus tres días en el vientre del gran pez.



Texto
«Su carne fue arrojada en brazos de la muerte como un cebo, para que el dragón infernal, que esperaba devorarlo, tuviera que vomitar incluso a quienes ya había devorado.» (Juan Damasceno)

Título
Alzamiento o Despertar (*Anastasis*)

Fiesta
Domingo de Pascua

Fuentes
Evangelio apócrifo de Nicodemo; *Akathistos*; Romano el Cantor, *Himnos*; Juan Damasceno, *Homilías*; Cirilo de Jerusalén, *Catequesis*; Epifanio de Chipre y Eusebio de Cesarea, *Sermones sobre el Descenso a los infiernos de Jesús Cristo*

Iconografía
Cristo con la Cruz, Adán y Eva, las almas de los justos

◄ *Descenso a los infiernos*, segunda mitad del siglo XV, Museo de Novgorod.

Cristo se yergue victorioso, en todo su esplendor, sobre las puertas desgoznadas del infierno, y, tomando a Adán y Eva de las muñecas, les hace salir del sepulcro. Detrás van los reyes, los profetas y los justos. A la izquierda se distingue a David y Salomón, y a la derecha a san Juan Bautista con un rollo, y a Noé con una maqueta del Arca.

Tres ángeles adoran la Santa Cruz, cuya vertical sugiere el eje de simetría del icono y la clave de su lectura: el sacrificio de Cristo ha abierto las puertas del infierno.



En el limbo, las almas de los justos, vestidas de blanco, esperan el momento de su liberación, tendiendo confiadamente las manos.

Dos ángeles atan a Satanás; atraviesan con lanzas a los ángeles (esfera superior), los diablos (cada uno de ellos con el nombre de un vicio) al fondo. Cada ángel lleva el nombre de una virtud escrito en una pequeña esfera blanca. Algunas parejas vicio-virtud: rebeldía-docilidad, vanagloria-humildad, obscenidad-pureza, aflicción-alegría.

▲ Taller de Dionisio, *Descenso al limbo*, 1502-1503, procedente de Ferapontov, iglesia de la Natividad, Museo Ruso, San Petersburgo.



La tristeza de las mujeres que llevaban aromas se transformó en alegría por ser las primeras que anunciaban la Resurrección.

Las mujeres en el sepulcro

El lunes de Pascua por la mañana, primer día laborable de los hebreos tras el descanso del sábado, un grupo de mujeres llevan los ungüentos al sepulcro de Cristo (de ahí el término «miróforas»). Este tema ya estaba presente en el arte paleocristiano, pero su esquema iconográfico se precisó durante los siglos XI y XII, y en el XV pasó a formar parte del orden de las fiestas del iconostasio. Los Evangelios se refieren a un número inconcreto de mujeres (entre ellas María de Magdala, María madre de Santiago, Salomé y Juana) que vieron en el sepulcro a «dos hombres con vestidos resplandecientes» (Lc 24, 4), o un joven «vestido con una túnica blanca» (Mc 16, 5), o bien un ángel bajado del cielo (Mt 28, 2). La aparición del ángel, precedida por un terremoto que asusta a las mujeres y hace huir a los soldados, es una auténtica Teofanía. El ángel es «como el relámpago y su vestido blanco como la nieve», sentado en la piedra que ha hecho rodar desde la entrada del sepulcro. Pero enseguida da ánimos a las mujeres: «Vosotras no temáis, pues sé que buscáis a Jesús, el Crucificado; no está aquí [...] irá delante de vosotros a Galilea» (Mc 16, 5-7). Juan es quien cuenta el episodio, bellísimo y de profundo patetismo, que inspiró la iconografía del *Noli me tangere* (Jn 20, 11-18) (difundida también en Occidente): el encuentro de María de Magdala con el Resucitado, a quien confunde al principio con el jardinero o el guardián del sepulcro.

Texto
«Se han llevado a mi Señor, y no sé dónde le han puesto.» (Jn 20, 13)

Título
Miróforas; Mujeres en el sepulcro con aromas; *Noli me tangere*

Fiesta
Segundo domingo de Pascua

Fuentes
Mt 28, 1-7; Mc 16, 1-10; Lc 24, 1-10; Jn 20, 1-17

Iconografía
Las mujeres portadoras de ungüento (María de Magdala, María madre de Santiago, Salomé y Juana), el ángel sobre la piedra apartada del sepulcro, Cristo resucitado



◄ Taller de Rublev, *Mujeres miróforas en el sepulcro*, detalle, hacia 1425-1427, catedral de la Trinidad, Sergiev Posad.

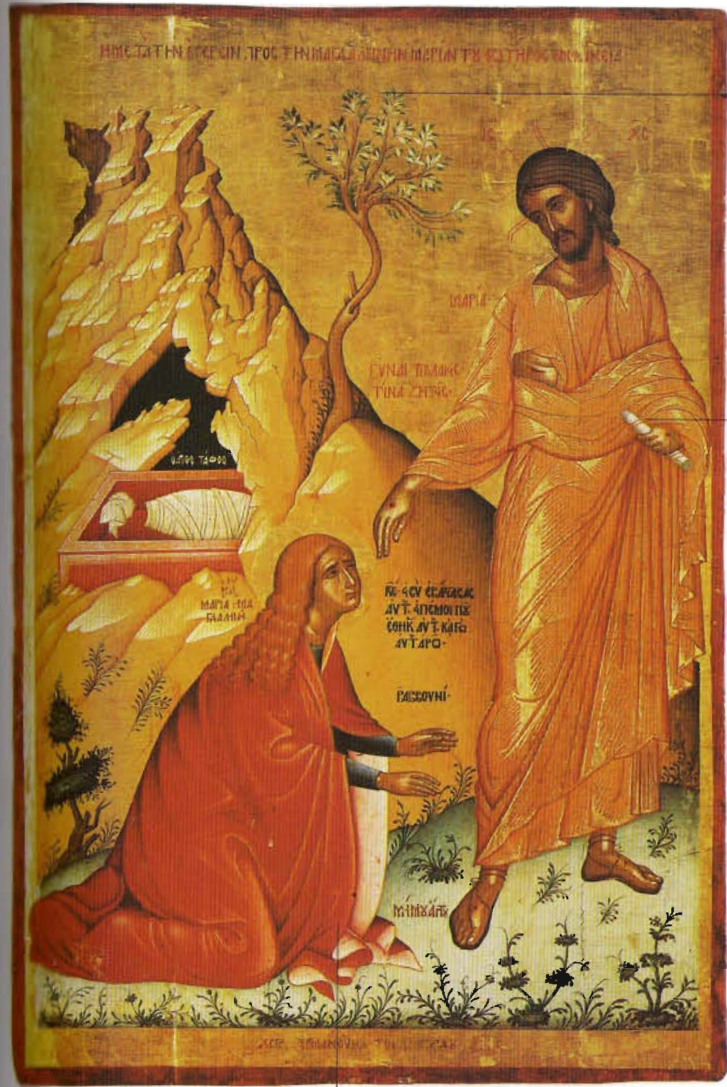
Cristo indica a María de Magdala que deberá subir a la casa del Padre, y a las mujeres piadosas les dice que precederá a los discípulos en Galilea, «al monte que Jesús les había indicado», donde instituirá el Bautismo.

El grupo de las seis mujeres miróforas. A la izquierda, ligeramente apartada, María de Magdala dialogando con Cristo; también a la izquierda, las murallas de la Jerusalén terrenal; a la derecha, en la cima del monte, la Jerusalén celestial.



El ángel señala a las mujeres el sepulcro con las vendas mortuorias intactas: el cuerpo de Cristo ha salido de allí como una mariposa de su capullo (pero sin romperlo). Se trata de una prueba de la Resurrección que confirma la tradición de la Sábana Santa de Turín.

▲ Taller de Makaru, *Las miróforas en el sepulcro del Señor*, segunda mitad del siglo XVI, Galería Tretiakov, Moscú.



El olivo que crece sobre la tumba vacía simboliza la victoria de la vida sobre la muerte. El prado florido donde Magdalena encuentra a Cristo y se arrodilla representa el jardín del Paraíso.

El cuerpo de Cristo resucitado, transfigurado por la luz de la Resurrección y envuelto en un radiante quitón, lleva las señales luminosas de la Pasión (la herida en el costado y los agujeros de los clavos en las palmas de las manos y en los pies). Cristo enseña la mano izquierda a María de Magdala, y su mano derecha empuña la lista de los muertos arrebatados al infierno (quirógrafo).

María de Magdala, bellísima y doliente, con su manto rojo, reconoce a Cristo en la figura del jardinero, pero él se despide al instante con las palabras: «No me toques, que todavía no he subido al Padre» (Jn 20, 17).

▲ *Noli me tangere*, siglo XVI, procedente de Creta, Museo de Iconos, Dubrovnik.



Tras la duda y la incertidumbre, la profesión de fe de Tomás brilla con una luz extraordinaria, que emana de la puerta cerrada que acaba de cruzar el Resucitado.

Incredulidad de Tomás

Texto
«La incredulidad de santo Tomás ha sido más ventajosa para nuestra fe que la fe de los discípulos que creyeron.» (Gregorio Magno)

Título
Domingo de Tomás

Fiesta
Primer domingo después de Pascua

Fuentes
Jn 20, 26-29; Hechos apócrifos de Tomás

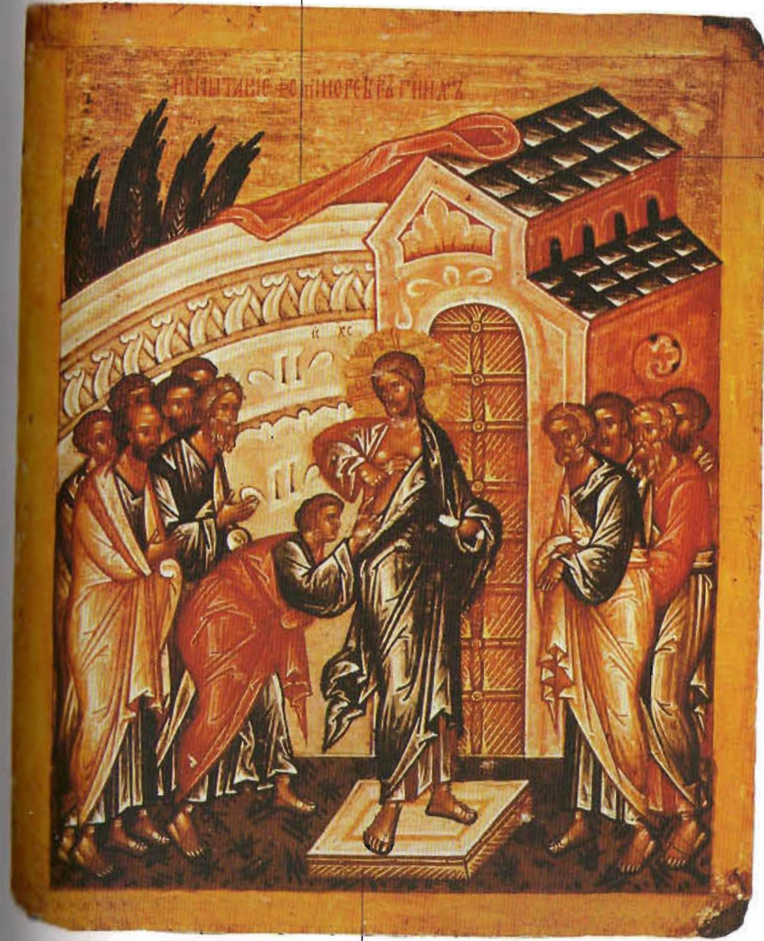
Iconografía
Cristo resucitado enseña sus llagas a Tomás, los apóstoles repartidos en dos grupos, y la puerta cerrada por la que ha pasado Cristo resucitado brillando con luz no creada

► Escuela de Alepo, *La Virgen ofrece su cinturón a santo Tomás*, detalle de la *Dormición de la Virgen*, siglo XVIII, monasterio de Nuestra Señora, Balamand (Líbano).

El mismo día de su Resurrección («pasado el sábado»), «estando cerradas las puertas», Cristo entra en la sala donde se han reunido sus discípulos. Tomás, ausente del lugar de los hechos, no cree en el testimonio de los discípulos: «Si no veo en sus manos la señal de los clavos y mi dedo en el agujero de los clavos y mi mano en su costado, no creeré». Ocho días después, Jesús regresa con la puerta cerrada y concede a Tomás, que está presente, la prueba que reclamaba. La incredulidad de Tomás cobra una gran importancia en la reflexión teológica sobre la autenticidad de la Resurrección. La iconografía del episodio se ha mantenido con muy pocos cambios desde las primeras imágenes. Cristo, situado en el centro ante la puerta cerrada del edificio, enseña las llagas a Tomás. El incrédulo se le acerca temeroso, ante la admiración y el pasmo de los apóstoles, repartidos a derecha e izquierda en dos grupos. En el icono de la Dormición, se representa al apóstol Tomás como el que fue llamado con los demás para asistir a la muerte de la Virgen, llegó con retraso y fue transportado volando por María, colgado a su cintura. Los *Hechos de Tomás*, obra apócrifa de los siglos III-IV, narran las actividades evangelizadoras y el martirio de Tomás, el apóstol de las Indias.



La tela roja del tejado indica la permanencia en un interior. La curva de los cipreses que sobresalen de la exedra de mármol es concéntrica en relación con la de los apóstoles.



El edificio donde se reúnen los apóstoles evoca la forma de una basílica cristiana primitiva de tres naves.

▲ *Incredulidad de Tomás*, finales del siglo XV, procedente de Novgorod, catedral de Santa Sofía, Museo de Novgorod.

Cristo, sobre una tarima luminosa, se descubre el pecho para que Tomás verifique la herida del costado. Como ha llegado «estando las puertas cerradas» (Jn 20, 26), los batientes relucen al contacto de la gloria del cuerpo resucitado.



Este icono expresa el gozo de todo lo creado al participar en la subida al cielo de su Creador. María el centro de la humanidad, que representa los apóstoles.

Ascensión

Texto
«Los apóstoles se postraron adorando al Dios de los cielos, y, en un arrebato de alabanzas, elevaron sus voces hacia aquella montaña, como felicitando a la Eleona por haber sido digna de tan grandes cosas.» (Romano el Cantor)

Título
Ascensión (*Analepsis*; *Voznesenie*)

Fiesta
Cuarenta días después de Pascua

Fuentes
Mc 16, 19-20; Lc 24, 50-53; Hch 1, 6-14; Evangelio apócrifo de Nicodemo; Romano el Cantor, *Himnos*; Cirilo de Jerusalén, *Catequesis*; Apocalipsis de Pedro

Iconografía
Cristo en la gloria, la Virgen, los apóstoles, dos ángeles con túnicas blancas, rocas y olivos

En el punto más alto del monte de los Olivos, sobre la cueva de Eleona («olivar»), en el lugar llamado Imbobon («altura»), se halla el edificio de la Ascensión (actualmente junto a una mezquita), que recuerda el lugar donde Cristo se separó de la tierra y subió al cielo ante la mirada estupefacta de los apóstoles. Originalmente, el recuerdo de esta gran fiesta, que el Evangelio sitúa cuarenta días después de la Resurrección y cincuenta días antes de Pentecostés, se celebraba el mismo día de la Resurrección. Después se emparejó con Pentecostés, y entre los siglos v y vi adquirió su autonomía. El esquema iconográfico es constante: los apóstoles se sitúan de pie alrededor de la Virgen, a quien los Evangelios no citan, aunque no cabe duda que estuvo presente. El icono cede a María el centro de la composición, como columna y fundamento de la Iglesia, eje que liga la tierra con el cielo, donde está Cristo en su trono entre las potencias angélicas. Abajo en el suelo, entre rocas y olivos que representan la jubilosa participación de la naturaleza en la liturgia cósmica, los ángeles de la Resurrección regañan a los inquietos apóstoles: «Galileos, ¿qué hacéis ahí mirando el cielo?». María, la única que lleva el nimbo de la santidad, mantiene una tranquilidad inefable. Ella realiza el encuentro entre el mundo angélico y lo terrenal.



► *Ascensión*, mediados del siglo xv, Galería Tretiakov, Moscú.



El descenso del Espíritu Santo es la revelación definitiva de la Trinidad, que enciende la vida de la Iglesia como un fuego y rescata al viejo mundo, prisionero de las tinieblas.

Pentecostés

Texto
«Veni Sancte Spiritus. Veni per Mariam.» (antigua jaculatoria)

Título
Pentecostés (*Pjatidesjatnica*); Descenso del Espíritu Santo (*Soszestvie Svyatogo Ducha*)

Fiesta
Cincuenta días después de Pascua

Fuentes
Hch 2, 1-2

Iconografía
Los apóstoles, la Virgen, la casa de Jerusalén en primer plano, la alegoría del cosmos, rayos luminosos o llamas

La iconografía de Pentecostés presenta el orden clásico del retrato colectivo de la comunidad cristiana primitiva: Matías ocupa el lugar de Judas, y entre los doce aparecen el apóstol Pablo y los evangelistas Marcos y Lucas. La Virgen, presente en la Ascensión, no figuró en los iconos de Pentecostés hasta el siglo xvii. El obispo Inocencio escribe al respecto: «¿Cómo podía no estar presente en el momento del advenimiento del Espíritu Santo la que concibió y parió mediante él?». El lugar vacío entre Pedro y Pablo evoca la presencia del Espíritu de Cristo. La composición del icono, con los apóstoles dispuestos en herradura, recuerda el esquema del icono de Cristo enseñando en la sinagoga: él es el Consolador (*Parakletos*), término que en griego significa abogado, defensor e intercesor, y designa al Espíritu Santo en el Evangelio de Juan. Antes de la Ascensión, Cristo dice que subirá al Padre para enviar el Espíritu. La iconografía de los concilios ecuménicos expresa el concepto ruso de *sobornost*, o comunionalidad. Arriba, los apóstoles aparecen inflamados por la luz divina; abajo, el viejo mundo prisionero (el cosmos) espera el momento de ser liberado de las tinieblas del mal a través de la efusión del Espíritu Santo.



◄ *Pentecostés*, mediados del siglo xix, procedente de Rusia central, colección privada, Italia.

Las lenguas de fuego brotan del círculo del cielo como chorros de una fuente espiritual y se posan en los apóstoles. La dimensión personal y la comunitaria coexisten, y se abren al viejo rey, que languidece prisionero de las tinieblas.

Los apóstoles se reúnen en semicírculo: a la izquierda, Pedro, Mateo y Lucas, Simón, Bartolomé y Felipe; a la derecha, Pablo, Juan y Marco, Andrés, Santiago y Tomás. El espacio vacío del centro evoca a Cristo, presente a través del Espíritu. La energía no creada delinea con finos assist *de oro el coro en forma de herradura donde se sientan los apóstoles.*



▲ Michael Damaskinos, *Pentecostés*, segunda mitad del siglo XV, Museo Bizantino, Atenas.

El viejo rey es el cosmos, el mundo que vive en las tinieblas y espera el momento de ser vivificado por el Espíritu. Los doce rollos de la tela representan la predicación de los apóstoles.



Es la fiesta mariana más importante del Oriente cristiano. En Occidente corresponde a la festividad de la Asunción (el 15 de agosto), igualmente popular y celebrada.

Dormición

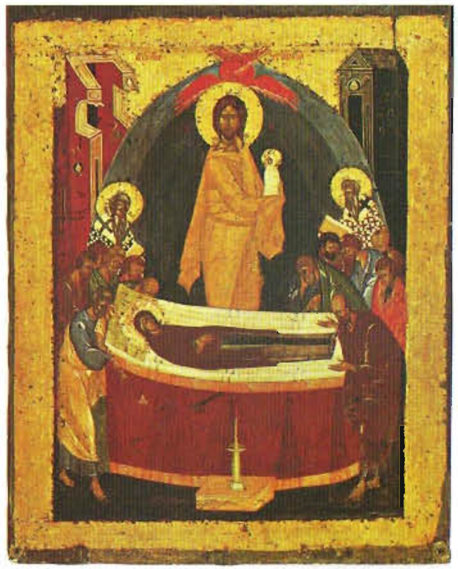
La convicción de que el cuerpo de María quedó inmaculado tras el parto, no conoció la corrupción del sepulcro y fue asumido directamente en el cielo, ya existía en la comunidad cristiana primitiva. Aunque los Evangelios no lo recojan, este hecho se basa en una firme tradición, y es un dogma que comparten católicos y ortodoxos. La gran fiesta de la Dormición fue reconocida por la Iglesia de Oriente en el siglo VI. En Occidente se habla de Asunción, y los ortodoxos hacen hincapié en que María se durmió (*Dormitio*). El icono de la Dormición contiene un prólogo en las escenas laterales (véase el marco del icono de la *Anunciación* de la p. 103): Gabriel anuncia su muerte a María, ella pide ver a los apóstoles, reza en el monte de los Olivos (donde está su casa) y prepara su lecho de muerte. Entonces los apóstoles se reúnen en Jerusalén para el lamento fúnebre. Tras el féretro, aparece Cristo con el alma de su Madre: «Oh virgen madre, hija de tu hijo» (Dante, *Paraíso*, XXXIII, 1). En Rusia, se desarrolló una iconografía más compleja desde el siglo XV, la Dormición «Con nubes»: María sube al cielo con los apóstoles, sobre las nubes.

Texto
«Sí, te dormiste, pero no para morir; fuiste asumida, pero no dejas de proteger al género humano.» (Teodoro Estudita)

Título
Asunción de la Virgen; Dormición (*Dormitio Virginis*; *Kimisis*; *Koimesis Uspenie*); Dormición «Con nubes» (*Oblacnyj Variant*)

Fiesta
15 de agosto

Fuentes
Evangelios apócrifos; Teodoro Estudita, *Panegírico sobre la Dormición*; Juan Damasceno, *Homilías sobre la Virgen*; Romano el Cantor, *Himnos*; Juan Teólogo, *Homilía sobre la Dormición*; Epifanio de Calistrato, *Vida de la Santísima Virgen*



◄ *Dormición*, finales del siglo XIV, procedente de Moscú o de Kolomna, Galería Tretiakov, Moscú.

María sube transportada por los arcángeles y las puertas del Paraíso se abren. Los doce apóstoles sobre las nubes del cielo se encaminan a Jerusalén, donde han sido convocados por la Virgen.



Los edificios representan la casa de María y el Templo de Jerusalén, adonde llegaba la procesión.

Pedro (a la izquierda, con un incensario) y Pablo (orando al pie del lecho) con los ángeles, los apóstoles, los obispos, los Padres de la Iglesia y las mujeres piadosas.

▲ Dionisio, *Dormición*, finales del siglo XV, procedente de Dimitrov, catedral de la Dormición, Museo Andrei Rublev, Moscú.

La estructura de la composición se ciñe a la horizontalidad del cuerpo de la Virgen, de cuyo centro parte la vertical de Cristo con María (fajada) en brazos. En primer plano, un ángel corta las manos al impío Jeofanías, que pretendía volcar el féretro.



La reliquia de la Vera Cruz, descubierta por santa Elena y conservada en la basílica del Santo Sepulcro, originó una de las principales fiestas del año litúrgico.

Exaltación de la Cruz

Queriendo borrar el recuerdo de los lugares de la Pasión venerados por los primeros cristianos, el emperador Adriano mandó construir un templo dedicado a Venus en la cima del Gólgota. Macario, obispo de Jerusalén, pidió al emperador Constantino (a quien se le había aparecido la Cruz antes de la victoriosa batalla de Ponte Milvo, en el 312) que abriera el templete para buscar el sepulcro de Cristo. Elena, madre de Constantino, que había dado libertad de culto a los cristianos, dirigió las excavaciones. En el 326, Elena encontró el Santo Sepulcro, y a poca distancia los restos de los tres patíbulos, los clavos y la inscripción de la Crucifixión. En aquel lugar se construyó la basílica de la Resurrección (o del Santo Sepulcro) y se consagró el 13 de septiembre del 335. Al día siguiente fue instituida la fiesta de la Exaltación de la Cruz, una de las doce grandes fiestas del calendario ortodoxo. El icono de la Exaltación de la Cruz representa al patriarca Macario en el centro de la iglesia levantando un centenar de veces la reliquia de la Cruz hacia los cuatro puntos cardinales con ayuda de dos diáconos, mientras los fieles responden cada vez: «Señor, piedad» (*Kyrie eleison*). En algunos iconos levantan la Cruz los santos Constantino y Elena (conmemorados por la Iglesia bizantina el 21 de mayo).



Texto
«Salve, oh Cruz preciosa, guía de los ciegos, medicina de los enfermos, resurrección de los muertos.» (*Apósticha*)

Título
Exaltación de la Cruz (*Hypsosis*; *Vozdvizenie Kresta*)

Fiesta
Exaltación de la Cruz: 14 de septiembre; Adoración de la Cruz: tercer domingo de Cuaresma; Aparición de la Cruz en el cielo de Jerusalén: 7 de mayo; Honorable Procesión del madero de la Cruz: 1 de agosto

Fuentes
Andrés de Creta, *Homilía sobre la Exaltación de la Cruz*; Romano el Cantor, *Himnos*; Gregorio de Nisa, *Homilía sobre la Resurrección*

◄ *Etimasia del trono*, reverso de un icono de doble cara, segunda mitad del siglo XIV, Museo Bizantino, Atenas.

La basílica de la Resurrección (Anastasis), *también llamada del Santo Sepulcro, coronada por cinco cúpulas (cada una con su cruz bizantina) y enmarcada por dos edificios.*

El emperador Constantino y su madre, la emperatriz Elena, entran por una puerta (o nave lateral) para venerar la reliquia de la Santa Cruz; un séquito de dignatarios avanza desde el otro lado en procesión solemne.



El obispo Macario, con la ayuda de dos diáconos, levanta la Cruz hacia los cuatro puntos cardinales, representados por cuatro grupos de fieles (izquierda, derecha, arriba y abajo); la fecha del icono, escrita con tinta en el dorso, es el 2 de julio de 7088 desde la creación del mundo, es decir, el 1580 desde el nacimiento de Cristo.

▲ *Exaltación de la Cruz*, 1580, procedente del norte de Rusia, colección privada, Bélgica.

La figura espigada de Cristo se identifica con la blanca catedral de altas cúpulas; le rodean en déesis la Virgen, Juan Bautista y los santos obispos en procesión.



Los edificios sagrados dominan la parte superior y el paisaje inferior presenta las rocas y el cauce de un río. La cumbre de la montaña donde Cristo apoya sus pies recuerda el monte Tabor, donde se transfiguró. La luz divina se refleja en las facetas de las rocas de la escena inferior.

El madero de la Cruz se sumerge en las aguas del río, de ese modo benditas y vivificadas y fuente de curación de los enfermos. La escena recuerda la piscina probática de Siloé, que en tiempos de Jesús se hallaba en la ciudad de Jerusalén.

▲ *Procesión del honorable madero de la Cruz del Señor*, principios del siglo XVI, Museo de Suzdal.



Esta composición, dramática y solemne, representa el último acto de la historia humana: Cristo, Juez justo, subirá al trono para juzgar a los vivos.

Juicio Universal

Texto
«Y he aquí que un hombre subió a las nubes, un hombre altísimo [...]. Levantó los brazos hacia Oriente y gritó con voz tonante: "¡Ved, ahora viene la salvación del mundo!".» (Gregorio Nacianceno)

Título
Juicio Terrible (*Strashnyj Sud*); Día de la ira (*Dies irae*)

Fuentes
Gen 3, 15; Dn 7, 9-10; Mt 25, 31-46; Lc 16, 20-26; Ap 6, 14; 20, 13; Efrén el Sirio, *Sobre el advenimiento del Señor y sobre el Juicio*

Iconografía
Cristo, María, Juan Bautista, san Miguel, santos, Abraham, Lázaro, el Buen Ladrón, Satanás, Judas, ángeles, demonios

Los primeros grandes frescos del Juicio Universal ocupaban íntegramente la pared occidental de las iglesias. El tema, cuya fuerza y dramatismo avivaron la fantasía del hombre medieval, aparece en los orígenes de la iconografía bizantina, y en el caso de Rusia dio lugar a representaciones cada vez más complejas y elaboradas. Las fuentes de inspiración, además del Apocalipsis de Juan, son el libro del Génesis, las visiones del profeta Daniel, la parábola evangélica de Lázaro y el rico, y el sorprendente discurso de Jesús sobre los elegidos y los condenados. Cristo Juez preside la escena desde las alturas entronizado entre María, Juan Bautista, los apóstoles, los santos y las cohortes angélicas. El centro lo ocupa el trono de la Etimasia, y Adán y Eva implorantes. Abajo a la izquierda se reconoce el Paraíso por el fondo blanco y por su exuberante vegetación. A la derecha está el Infierno, un lago de fuego que alimenta un río de lava incandescente que nace del mismo trono de Dios. El séquito de los justos, con Pedro y Pablo en cabeza, se dispone a cruzar la puerta del Paraíso, que custodia un querubín. Es el lugar reservado para la visión del «seno de Abraham», el Buen Ladrón (o ladrón teólogo) y la Virgen en el trono.



► *El séquito de los justos en el Paraíso,* detalle del *Juicio Universal*, 1580-1590, Museo de Historia y Arte, Solvycegodsk.

Cristo en el trono, en una mandorla de oro, coronado por las cohortes angélicas; a derecha e izquierda, la Virgen, Juan Bautista y los doce apóstoles con los libros abiertos (donde se escriben las acciones de los hombres).

Un ángel enrolla el cielo como un pergamino. Debajo, otros ángeles persiguen a las almas de los condenados para arrojarlas al lago de fuego, donde se encadena la bestia que monta Satanás.



El trono preparado para el Juicio (Etimasia) con los símbolos de la Pasión donde se sentará Cristo. A los pies del trono, Adán y Eva; junto a ellos, patriarcas, profetas y reyes del Antiguo Testamento, mártires, obispos y vírgenes.

El querubín de fuego vigila la puerta del Paraíso, donde aparecen la Virgen en el trono y Abraham con Lázaro; ante la puerta, Pedro y tres Padres de la Iglesia.

▲ *Juicio Universal*, panel de un tríptico, monasterio de Santa Catalina, monte Sinaí.

De izquierda a derecha: Jerusalén; los ángeles enrollan el cielo sobre un círculo rojo con el Anciano de los Días; el sagrado consejo de la Trinidad con los doce libros abiertos. Debajo: Cristo en el trono, rodeado por los apóstoles y las cohortes angélicas; en su mano, un libro con la siguiente inscripción: «No juzguéis por las apariencias».

Los monjes y ascetas que vivieron la condición angélica, y que por su ardor tienen las alas rojas, suben hacia el trono de Cristo. En el centro del trono del Juicio, una mano pesa las almas en la balanza. Un ángel ataca a los diablos que quieren inclinar la balanza hacia las malas acciones. Más abajo, otro ángel arroja a los pecadores al lago de fuego.



▲ *Juicio Universal*, mediados del siglo XVI, Ermitage, San Petersburgo.

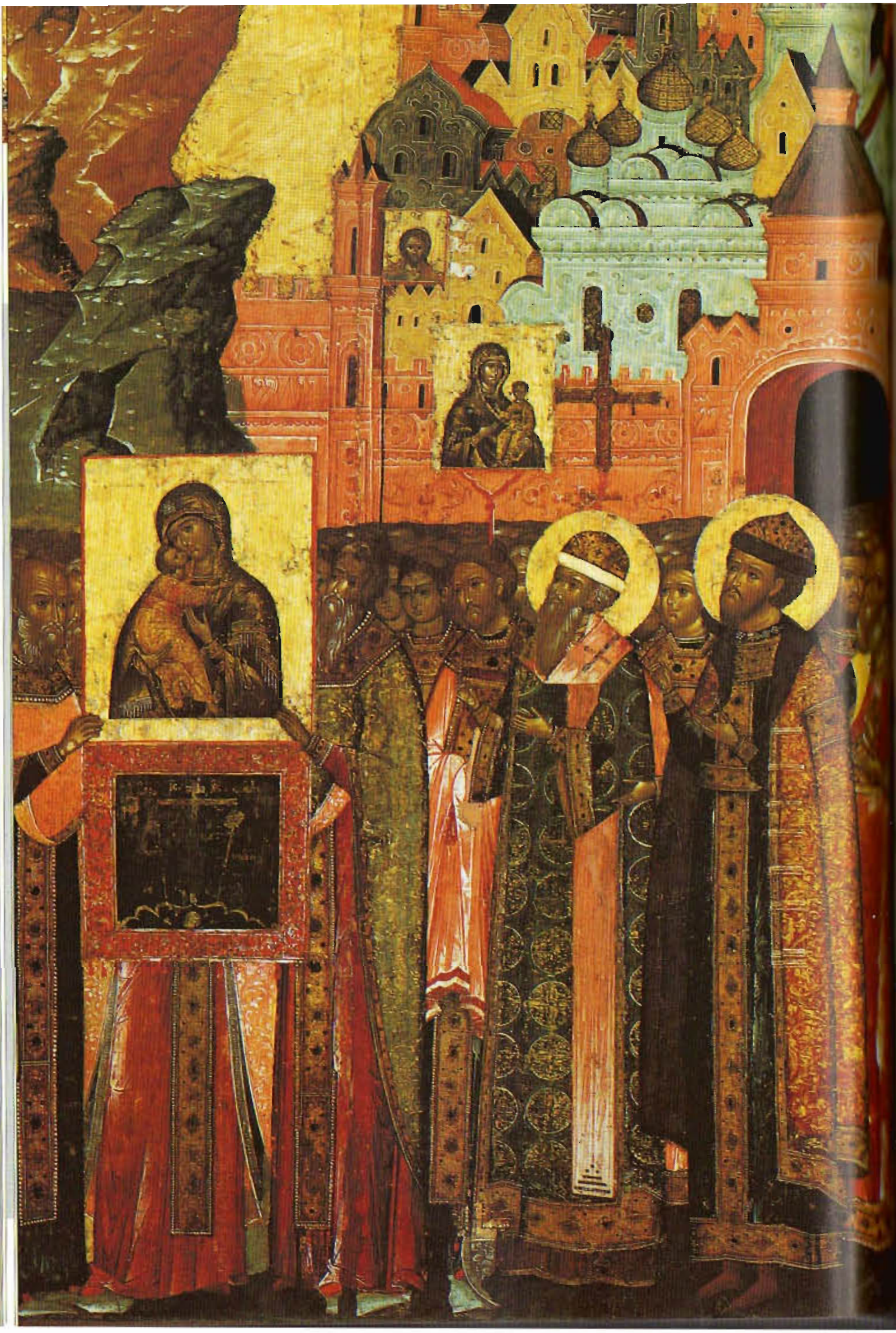
La hilera de diez rectángulos contiene las diez penas de los condenados atormentados por los demonios.

Un torrente de fuego (arriba a la derecha) brota de la base de la Trinidad y forma un lago, donde está Satanás encadenado con el alma de Judas en sus brazos. En el círculo, la tierra y el mar devuelven a sus muertos al son de las trompetas de los cuatro ángeles.



▲ *Juicio Universal*, 1580-1590, Museo de Historia y Arte, Solvycegodsk.

Saliendo por una de las dos bocas de la bestia infernal que monta Satanás, la serpiente trata inútilmente de morder el talón de Adán, que está a salvo con Eva bajo el trono de Cristo. Las anillas de la serpiente representan las pruebas por las que deben pasar las almas para redimir sus pecados y subir al cielo.



La Virgen

Zarza ardiente
En el trono
Mostrando el camino
Orante
De la Protección
De la Ternura
Del Juego
De la Leche
De las Caricias
De la Pasión
De las Cuevas
Es verdaderamente justo
Fuente de vida
Jardín cerrado
Alegría de todos los afligidos
En ti se alegran
Loores de la Virgen
Montaña no cortada
La Virgen en brazos de Ana
De la Súplica
Del Refugio
Gran humildad
Consuela mi pena
Deposición velo y cinto
Gozo inesperado
Instructora
De las Tres Manos
Flor inmarcesible

◄ *Hallazgo del icono de la Virgen de Vladimir*, detalle, hacia 1640, procedente de Moscú, iglesia del metropolita Alexei «De las arenas» (Glinisci), Galería Tretiakov, Moscú.



El Espíritu Santo se encarna en el seno de María y arde en ella sin consumirla, como un fuego que no quema; María concibe a Dios permaneciendo virgen.

Zarza ardiente

Texto
«Más honorable que los querubines, e incomparablemente más gloriosa que los serafines» (Cosme de Mayuma)

Título
Virgen de la Zarza Ardiente (*Neopalimaja Kupina*); Escalera de Jacob (*Lestvica Jakovlja*)

Fiesta
4 de septiembre; quinta semana de Pascua (conmemoración de Moisés)

Fuentes
Gen 28, 12; Ex 3, 2-4; Is 7, 14; 11, 1; Ez 44, 1-2; Ap 4, 6-8; 6; 8; *Akathistos*; Juan Crisóstomo, *Homilía sobre la Anunciación*

Iconografía
La Virgen, las potencias angélicas, los cuatro vivientes y las cuatro visiones de Moisés, Isaías, Ezequiel y Jacob

Los Padres de la Iglesia interpretan la zarza que Moisés vio arder sin consumirse en las laderas del Horeb como una imagen de María, que alumbra a Cristo, fuego divino, conservando intacta su virginidad. Un manuscrito del siglo XIV conservado en el monasterio ruso de las Solovki describe el poder de la Virgen, que envía rayos, hielo y terremotos a la tierra a través de sus ángeles para castigar a los impíos. Estas dos fuentes son el origen del icono de María Zarza Ardiente que llegó a Rusia en el siglo XIV desde el Sinaí. La imagen de María, Piedra no desprendida por la mano del hombre, aparece en el centro de una estrella de ocho puntas que forman dos rombos superpuestos. El rombo verde-azul representa la naturaleza vegetal de la zarza, y el rombo rojo, las llamas divinas que no la consumen. Las cuatro puntas rojas contienen los símbolos de los cuatro vivientes (león, cordero, águila y hombre); las cuatro puntas azules, las imágenes de los ángeles del Apocalipsis con sus flagelos. En las cuatro esquinas del icono se representan las visiones proféticas sobre la encarnación de Moisés, Isaías, Ezequiel y Jacob.



► *Virgen de la Zarza Ardiente*, segunda mitad del siglo XV, detalle del fresco del ábside del *bema*, capilla de Santiago, monasterio de Santa Catalina, monte Sinaí.

En cada esquina hay una de las cuatro profecías sobre la Virgen: la zarza ardiente de Moisés, el serafín que purifica los labios de Isaías, la puerta cerrada del Templo que indica a Ezequiel la virginidad de María, y la escalera de Jacob.

En el centro del rombo, la imagen de la Virgen, Piedra desprendida del monte, con la escalera que une el cielo y la tierra y el Templo-Iglesia que contiene a Jesús al igual que María.



▲ *Virgen de la Zarza Ardiente*, finales del siglo XVIII, procedente de Rusia central, colección privada.

El rombo verde-azul es la parte de la zarza que no arde, y el rombo rojo con los símbolos de los cuatro evangelistas representa la llama. Alrededor, las potencias angélicas sumisas a María.



Los Reyes Magos adoraron a Jesús como un rey-niño sentado en las rodillas de su Madre, reina sentada en el trono. A partir de esta idea se desarrolló el tema de la Virgen en majestad.

En el trono

Texto
«Sus manos llevan al Eterno, y sus rodillas son un trono más sublime que los querubines.» (Juan Damasceno)

Título
Madre de Dios (*Theotokos*; *Meter Theou*; *Bogorodica*); *Kyriotissa*: de pie, con el Niño en el pecho, enseñándolo a los fieles; Virgen en el trono; Virgen más alta que los cielos; Virgen más elevada que los ángeles

Fuentes
Mt 2, 11

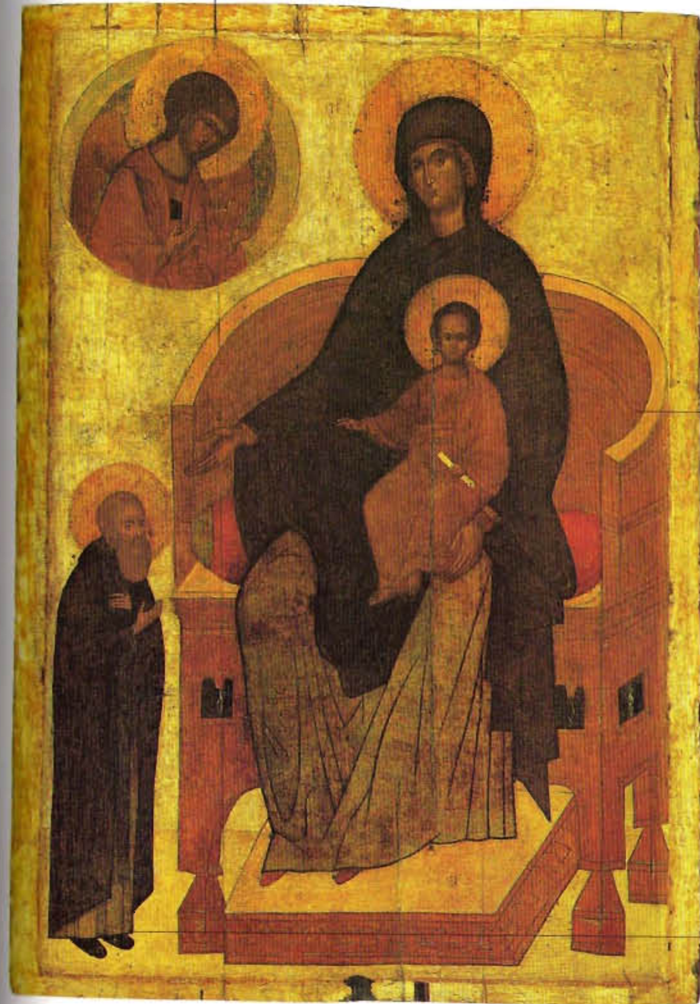
Iconografía
La Virgen en el trono, con Jesús en las rodillas y rodeada de santos. Cuando el trono se orienta a derecha o izquierda, recibe la plegaria de un orante que se arrodilla a sus pies

La frontalidad hierática relaciona a la Virgen en el trono con el Hijo con las antiguas imágenes egipcias, griegas y romanas de divinidades maternas. Su solemnidad majestuosa expresa el dogma del concilio de Éfeso, que en el año 431 estableció la maternidad divina de María (*Theotokos*). La imagen de la condición regia de la Virgen llegó a su plenitud en la corte imperial de Bizancio como un ejemplo de realeza sagrada. La figura de María con el Niño aparece rodeada por los emperadores cristianos Constantino y Justiniano, los santos griegos Teodoro y Demetrio, y los arcángeles Miguel y Gabriel. En Rusia rodean el trono de la Virgen los monjes Antoni y Feodosi de las Cuevas de Pechersk, o bien san Sergio de Radonez, confirmando la costumbre de situar junto al trono de la Virgen al donante o fundador, a quien se representa en el acto de implorar su bendición para la nueva iglesia o comunidad monástica. El desarrollo arquitectónico del trono sugiere metáforas marianas como la del Templo animado, Escalera tendida entre el cielo y la tierra o Monte no cortado por la mano del hombre. A su alrededor se desarrollan composiciones iconográficas de mayor complejidad, como la sinaxis (o asamblea) de los ángeles, «En ti se alegran todas las criaturas» y los Loores de la Virgen, ligados al himno *Akathistos*.



► *La Virgen en el trono entre los santos Teodoro Stratilate y Jorge*, siglo VI, monasterio de Santa Catalina, monte Sinaí.

Gabriel, el arcángel de la Anunciación, en la esfera del círculo celeste que inculca un movimiento de rotación a los nimbos y al trono, formas libres que flotan armoniosamente en el oro abstracto del fondo.



El trono semeja un templo con ventanas y columnas; la exedra del respaldo sugiere un ábside. El trono es una metáfora de la Virgen, templo del Espíritu Santo y morada de Dios. La perspectiva inversa del trono y su forma semicircular orientan la composición hacia la izquierda.

La mano tendida de María roza a san Sergio de Radonez, como comunicándole la gracia de su bendición para fundar el monasterio de la Anunciación de Kerzac. Se trata de uno de los retratos más antiguos del santo. La tarima donde apoya los pies la Virgen «se desliza» fuera del trono como un cajón.

▲ *La Virgen en el trono con san Sergio de Radonez*, principios del siglo XV, Museo Histórico Estatal, Moscú.



Dos ángeles adoradores, detenidos en el aire (con un ala abierta y la otra cerrada), otorgan dinamismo a la composición, repitiendo el movimiento de Jesús, que se representa en brazos de su Madre, caminando por sus rodillas y cogiéndose a su cuello con plena confianza.

Según la leyenda, este icono apareció milagrosamente en el lugar donde se construiría el monasterio de Tolga (1314), junto a Yaroslavl, que es de donde procede. La capilla Zen de la basílica de San Marcos de Venecia contiene un relieve de mármol que reproduce este icono.

▲ *La Virgen en el trono con el Niño*, finales del siglo XIII, procedente del monasterio de Tolga (Yaroslavl), Galería Tretiakov, Moscú.

La influencia de este antiquísimo icono fue enorme en todo el arte cristiano; conquistó el mundo medieval desde China hasta Etiopía, y desde Grecia hasta Rusia.



Mostrando el camino

El icono de la Madre de Dios (*Theotokos*), al igual que el de Cristo, debe ser considerado auténtico y por lo tanto objeto de veneración, en la medida en que fue revelado. La tradición presenta al evangelista Lucas como el primer retratista oficial de la Virgen con el Niño, a pesar de que el autor del tercer Evangelio y de los Hechos de los Apóstoles, médico de profesión, conociera a la Virgen tras la muerte de Cristo a una edad avanzada. El icono de la *Odigbitria* («la que muestra el camino») llegó a Constantinopla desde Jerusalén, donde fue recuperado a principios del siglo V por la cuñada del emperador Teodoro II. Tapiado en el convento del Pantocrátor para salvarlo de la persecución iconoclasta, era expuesto durante los asedios, y bajo la dinastía de los Paleólogos se convirtió en el *palladium* que protegía la ciudad. En Roma, Oriente Próximo, los Balcanes y Rusia se difundieron muchas copias. La *Salus populi romani* de los siglos V-VI, conservada en Santa María la Mayor y atribuida al evangelista Lucas, podría ser una copia de la Virgen de Lida que navegó milagrosamente desde Constantinopla hasta Roma. El icono de la Virgen de Kazan', recuperado en 1579 bajo los restos de un incendio, salvó a la ciudad de Moscú de la insurrección polaca. El icono de Tichvin, de origen constantinopolitano, apareció en el lago Ladoga, en el norte de Rusia.



Texto
«Pintando tu imagen dignísima de honor, inspirado por la voz divina, san Lucas, escritor del Evangelio de Cristo, representó al Creador de todas las cosas en tus brazos.» (Maitines de la fiesta de Nuestra Señora de Vladimir)

Título
La que guía (*Odigbitria*); Puerta del Cielo (*Portaitissa*); de las Tres Manos (*Tricherousa*); Salvadora de las Almas (*Psychosostria*)

Fiesta
Lida: 12 de marzo; Kazan: 8 de julio y 22 de octubre; Pskov: 16 de julio; Tichvin: 26 de julio; Smolensk: 13 de octubre, 26 de junio y 28 de julio

Iconografía
La Virgen lleva al Niño en un brazo y lo señala a los fieles con la otra mano

◄ *Virgen con Niño de Tsilkani*, siglo XIII, Museo Estatal de Arte Georgiano, Tbilisi.

El borde del maphorion *de María, ricamente trabajado, forma un motivo ornamental valioso, que enmarca un rostro de ojos grandes y asimétricos.*



María lleva en los hombros y la cabeza la triple cruz en forma de estrella, antiguo símbolo sirio de la virginidad antes, durante y después del parto.

La representación de medio busto con la cabeza de María inclinada y los ojos, grandes y expresivos, invitan a mirar a Cristo, que bendice en rígida postura vertical: una fina telaraña de assist *recorre sus regias vestiduras.*

▲ Timofei Rostovec, *Virgen de Kazan*, 1649, Museo de Rostov.

El rostro de María, noble y sereno, refleja el esplendor del clasicismo bizantino; el encarnado, transfigurado por un suave juego de sombras y luces, irradia la luz no creada de la energía divina, según la doctrina hesicasta de Gregorio Palamas.



La Virgen sujeta al Niño con la mano izquierda, y lo muestra a los fieles con la derecha.

Cristo, envuelto en un gran himation *real y con el rollo de la Ley que en él se cumple, da su bendición bañado por la luz de su naturaleza a la vez humana y divina.*

▲ *Virgen «Odighitria»*, primera mitad del siglo XV, procedente de Bizancio, Galería Tretiakov, Moscú.



De pie, con los brazos en alto y el Niño en el pecho, es la mediadora entre Dios y los hombres. Aparece también en las monedas acuñadas por el emperador de Bizancio.

Orante

Texto
«Tu seno es mayor que los cielos, ya que en él llevaste a aquel a quien los cielos no pueden contener, oh Virgen.» (Himno bizantino)

Título
Virgen de la Señal (*Bogomater Znamenie*); Mayor que los cielos (*Platytera*); Toda Santa (*Panaghia*); de las Blaquernas (*Blachernitissa*); Virgen de la Encarnación (*Bogorodica Voploscenie*)

Fiesta
27 de noviembre

Fuentes
Is 7, 14

Iconografía
De la Señal: con los brazos en alto y el Niño en el pecho; *Platytera*: con Jesús en las rodillas; *Panaghia*: con ángeles serafines

La figura de una mujer de pie, con los brazos levantados y las palmas de las manos orientadas al cielo, era el recurso más sencillo del arte paleocristiano para representar el alma del difunto (a menudo mártir) que espera recibir la vida eterna de Cristo. En los siglos IV y V, esta tipología se transformó en la imagen de la Virgen Orante, cuya plegaria llega al cielo. Del mismo modo que la emperatriz y los dignatarios de la corte bizantina llevaban la imagen del soberano al pecho dentro de un medallón (*signum*), en el corazón de la Virgen hay un círculo que contiene a Emmanuel. Así nació el tipo iconográfico de la Virgen de la Señal, según la profecía de Isaías (7, 14). En su forma monumental, este tipo derivó en la gran *Panaghia* («Toda Santa») que apareció por primera vez en la Constantinopla del siglo IX, en la iglesia de las Blaquernas, y se convirtió en el símbolo de la ciudad hasta 1434, en que la destruyó un incendio. En Rusia, la imagen de la Virgen *Blachernitissa* se difundió en Kíev durante el siglo XII, y después en Yaroslavl. La Virgen de la Señal (*Platytera*) de Novgorod intervino para proteger a la ciudad del ataque de los habitantes de Suzdal en 1170 y de la epidemia de peste de 1352. La imagen de la Virgen con los brazos en alto aparece en los iconos de la Ascensión y de la Protección de la Virgen.



► *La Virgen «Blachernitissa» entre Moisés y el patriarca de Jerusalén Eutimio*, hacia 1224, monasterio de Santa Catalina, monte Sinaí.

El maphorion *rojo oscuro con estrellas encierra el rostro de María, arrobado en oración, y se abre en el pecho mostrando la túnica real azul con ribetes en el cuello y las mangas.*



Los brazos salen del manto en posición vertical; los dedos se abren a la oración como alas, y semejan las de los querubines.

Jesús aparece en el regazo de la Virgen, que levanta los brazos hacia el cielo, donde vuelan dos querubines. María es mediadora entre el cielo y la tierra, su luz dorada baja hasta la tierra con el Niño que guarda en su seno.

▲ *Virgen de la Señal*, mediados del siglo XVI, icono procesional de dos caras, procedente de Rusia central, Museo Histórico Estatal, Moscú.



Los cuatro círculos y los brazos de María componen un triángulo invertido. En el centro del nimbo, el rostro de la Virgen enmarcado por dos arcángeles con estola sacerdotal (alusión a la Divina Liturgia); en el vértice, Cristo Emmanuel, sacerdote y víctima, imagen de la Eucaristía.

El cojín púrpura semeja una nube de fuego que eleva la figura de la Virgen, faro de salvación, reina del cielo y «Toda Santa».

La profusión de dorados en los pliegues de la túnica y del manto real recuerda el esplendor y la magnificencia de los antiguos mosaicos, y confiere a la imagen una vigorosa monumentalidad. El tejido recuerda la reliquia del velo de la Virgen, conservado en la iglesia de las Blaquernas.

▲ *Virgen «Blachernitissa»*, hacia 1224, procedente de Yaroslavl, monasterio de la Transfiguración, Galería Tretiakov, Moscú.



Esta fiesta nació en 1160, durante el reinado del gran príncipe Vladimir Andrei Bogoliubski, y se difundió en los principados de Novgorod, Vladimir-Suzdal y Kíev.

De la Protección

La fiesta de la Protección del velo de la Virgen, también llamado *pokrov*, se difundió en Rusia a través de los peregrinos que habían visitado la iglesia de las Blaquernas de Constantinopla, donde se guardaba el *maphorion* de la Virgen, reliquia procedente de Jerusalén. Durante la celebración litúrgica semanal (entre el viernes y el sábado) se levantaba una tela y se exponía la imagen de la Virgen Orante. Andrés el Loco, de Novgorod, tuvo la visión de María entre Juan Bautista y los santos, extendiendo su velo sobre los presentes, en la iglesia de las Blaquernas. El icono que reproduce este episodio muestra una iglesia de tres o cinco naves rematadas en cúpulas que representa las Blaquernas o Santa Sofía. En el recinto, bajo la imagen del *Pantokrator*, los arcángeles extienden el velo (*pallium*) sobre la Virgen, a cuyo alrededor se congregan los apóstoles y los doctores de la Iglesia guiados por Pedro, Pablo y Juan Bautista; abajo, sobre el ambón, el diácono Romano el Cantor (siglo IV, autor del himno *Akathistos*), rodeado por el clero, desenrolla el texto de su *kontakion*, y Andrés el Loco señala la visión a su discípulo Epifanio. En algunas variantes es la Virgen quien sujeta el velo entre los brazos.



Texto
«Buscamos refugio bajo tu protección, santa Madre de Dios.» (Papiro copto, siglo III)

Título
Refugio del mundo (*Tectum mundi*); *Sub tuum praesidium*; Manto protector (*Pokrov*); Protección de la Virgen (*Pokrov Presviatoi Bogorodici*)

Fiesta
1-14 de octubre

Fuentes
Cetii-Minei («Lecturas mensuales»); *Podlinniki* rusos; Pacomio el Serbio, *Vida de Andrés el Loco*

Iconografía
La Virgen sobre una nube, con velo, o rezando mientras los ángeles extienden el velo sobre su cabeza, rodeada de apóstoles y santos; Romano el Cantor, Epifanio y Andrés el Loco

◄ *Protección de la Virgen*, finales del siglo XVI, procedente de Pskov, colección privada.



Junto a Santa Sofía de Constantinopla se erguía efectivamente la estatua ecuestre del emperador Justiniano, aunque la iglesia de siete cúpulas y siete naves es símbolo del templo de la Sabiduría.

Dos ángeles extienden el velo sobre la Virgen Orante, que aparece en el centro sobre una nube de fuego, rodeada por seis grupos de santos: reyes, profetas, obispos, apóstoles, monjes y mujeres piadosas.

▲ *Protección de la Virgen*, mediados del siglo XVI, procedente de Novgorod, Museo Ruso, San Petersburgo.

Romano el Cantor, en el ambón, desenrolla un pergamino con el texto de la liturgia de la fiesta: «Ahora la Virgen está presente en la iglesia junto a las cohortes de los santos». A la derecha, Andrés el Loco muestra la visión a Epifanio.



Esta imagen, una de las más populares y difundidas en Oriente y en Occidente, subraya la afectuosa intimidad que une a la Virgen y el Niño.

De la Ternura

La Virgen de la Ternura (*Eleousa*), una variante menos antigua y solemne de la *Odighitria*, plasma la intensidad de la relación entre la Madre y el Niño, tierna y afectuosa. María abraza a Jesús. Sus rostros ya no son rígidos ni frontales; ahora se miran, las mejillas se rozan, y el Hijo se aferra al borde del manto materno. La *Eleousa* se difundió en Bizancio y Rusia durante el siglo XII. Su ejemplo más famoso es la Virgen de Vladimir, pintada en Constantinopla y llevada a Kíev en 1130. El 21 de septiembre de 1160, después de conquistar Kíev, el príncipe Bogoliubski trasladó el icono a Vladimir, la ciudad que le dio nombre. El 26 de agosto de 1395, la *Vladimirskaia* fue llevada a Moscú en procesión para implorar la salvación de las hordas de Tamerlán, y depositada en la catedral del Descanso del Kremlin. El icono de la Virgen de Vladimir y el del Don (que el príncipe Dimitri Ivanovich usó como estandarte de los cosacos durante la batalla de Kulikovo, en 1380) adquirieron la condición de símbolos de la lucha contra la invasión tártara. Los pintores Teófanes el Griego y Andrei Rublev hicieron sendas copias. Se realizaron otras réplicas para las ciudades de Yaroslavl, Smolensk, Rostov y Kostroma.



Texto
«Hoy, luminosa y bella, la gloriosa ciudad de Moscú acoge como aurora tu milagroso icono, oh soberana. Madre de Dios, salva la tierra rusa.» (Fiesta de la Virgen de Vladimir)

Título
De la Misericordia, de la Ternura (*Eleousa*; *Umilenie*); del Dulce Beso (*Glikofilousa*); Virgen de Vladimir (*Vladimirskaia Bogomater*); del Don (*Donskaia*); *Fedorovskaia*

Fiesta
Vladimirskaia: 26 de agosto, 23 de junio y 21 de mayo; *Fedorovskaia*: 14 de marzo y 16 de agosto; *Donskaia*: 19 de agosto

Fuentes
Povest o Tamerlane («Relato sobre Tamerlán»)

◄ *Virgen de la Ternura de Kuben*, primera mitad del siglo XIV, Museo de Vologda.

La dulzura de la expresión absorta de María, que se inclina como si fuera a recibir un beso de Jesús, expresa un profundo afecto, que empaña la perspectiva de la futura Pasión.

La estilización de las formas, los perfiles oscuros y los colores planos, y sobre todo el fondo rojo, pintado con cinabrio puro, relacionan este icono con el estilo de Novgorod. Evidentemente, las inscripciones blancas son de una época posterior.



▲ *Virgen de la Ternura*, siglo XV, procedente de Novgorod, Colección Banca Intesa, Galerías del palacio Leoni Montanari, Vicenza.

Cristo se aferra con ambas manos al borde del maphorion. *El significado de este gesto es nupcial: en Jesús y María se celebran las bodas místicas entre Cristo y la Iglesia.*

El rostro de la Madre, rodeado por la orla dorada del maphorion, *posee una inefable belleza espiritual, transfigurado por un suave claroscuro y algunas pinceladas de luz. La toca deja entrever el lóbulo de la oreja.*

El himation *de Cristo se ha realizado con una delgada filigrana de oro muy delicada, y lleva una franja azul a la altura del hombro. La mano derecha se apoya en el hombro de María e insinúa una bendición; la izquierda, con un rollo, descansa en las rodillas, insólitamente descubiertas.*



▲ Teófanes el Griego, *Virgen del Don*, finales del siglo XIV, procedente de Moscú o Kolomna, Galería Tretiakov, Moscú.

El Niño, con las rodillas dobladas, queda envuelto por los brazos de María, que le sostiene con el antebrazo derecho (dexiokratousa), *mientras su mano izquierda juega con los pliegues del manto de Jesús.*



Esta imagen se aparta de la solemnidad de los iconos de Bizancio. El niño echa la cabeza hacia atrás con un movimiento brusco aferrándose a María.

Del Juego

Texto
«¿Qué es, en suma, la pureza? Un corazón compasivo con toda la naturaleza creada. Y ¿qué es un corazón compasivo? Un corazón que arde por todo lo creado.» (Isaac de Nínive)

Título
Juego del Niño (*Vzygranie Mladenca*); *Pelagonitissa* (de Pelagonia, en Macedonia); *Kardiotissa*

Fiesta
Pelagonitissa: 7 de noviembre; Virgen de Suja-Smolensk: 2 de noviembre, 11 de julio y 28 de julio

Fuentes
Cosme de Mayuma, himno *Tú, más honorable*; Paterikon del Athos

Iconografía
El Niño aferrado a la Madre, con la cabeza hacia atrás

Variante de la Virgen de la Ternura, este tipo de iconos se desarrolló en los siglos XII-XIII en la periferia del Imperio bizantino, sobre todo en Serbia y Macedonia. El estilo monumental y hierático de la capital fue sustituyéndose por otro más expresivo, influido por el arte occidental (sobre todo italiano), que acentuaba el movimiento de los cuerpos. Jesús no se agita en brazos de su madre por vivacidad infantil, ni jugando o por capricho, sino porque tiene el presentimiento de la Pasión, como en el huerto de los Olivos, y le provoca angustia y miedo. La inscripción *Pelagonitissa*, característica del icono del Juego, se refiere al parecer a Pelagonia, una región de Macedonia, pero el origen y el sentido de los iconos siguen siendo inciertos. El icono del Juego fue reproducido en Siria, Armenia y Rusia, donde encontró terreno abonado en la piedad popular, que en ese período enfatizaba el tema de la Pasión. En la Rusia del siglo XVII apareció la tipología de la Virgen de Suja-Smolensk, milagrosa contra la peste. Otros ejemplos de cuerpos en agitación son los apóstoles del icono de la Transfiguración, que caen al suelo ante la visión del Tabor, o Cristo crucificado, que se arquea de dolor, deja caer la cabeza y exhala el último suspiro.



► Angelos, *Virgen «Kardiotissa»*, mediados del siglo XV, Museo Bizantino, Atenas.

El hemisferio que se sitúa tras el nimbo de María contiene el dibujo de la Trinidad en blanco y negro. Al lado, Juan Bautista y el apóstol Pedro, enmarcados por Sergio de Radonez y Kirill de Belozersk.



El gesto del Niño tocándose un pie no es por juego sino un presagio del dolor de los clavos de la Pasión, que atravesarán esos miembros que María acaricia tiernamente.

▲ *Virgen de Suja con la Trinidad y santos*, siglo XVII, procedente de Yaroslavl, Museo Histórico Estatal, Moscú.

La encarnación que proyecta la Trinidad en el seno de la Virgen se cumple en la comunión de los santos.



La mirada de María expresa una tristeza infinita: su boca roza la mejilla del Niño que, a su vez, con una mano le roza la cara, mientras con la otra busca su mano para sujetarse y no caer.

Jesús lleva una túnica corta y ligera (quitón) que muestra sus brazos y piernas. Su cuerpo está vuelto hacia la Madre; la cabeza se vuelve hacia atrás así como sus ojos que, como los de la Madre, nos miran.

*María aprieta en la mano derecha la túnica real de Cristo (*himation*) entretejida de* assist *dorado, mientras que con la bellísima mano izquierda, larga y fusiforme, evita que el Niño caiga.*

▲ *Virgen «Pelagonitissa»*, principios siglo XV, monte Sinaí, monasterio de Santa Catalina.



Las primeras imágenes de la Virgen de la Leche son de origen copto y palestino. En Bizancio, el tema se tachaba de naturalista, sin considerar su arraigo con la verdad de la encarnación.

De la Leche

Las primeras imágenes de la Virgen de la Leche son de origen copto, porque en Egipto existía el precedente de las imágenes de la diosa Isis amamantando a su hijo Horus. Este motivo se difundió por Italia desde el monasterio palestino de San Saba, y a través de Serbia llegó a los monasterios del Athos. En el siglo VII, durante el conflicto iconoclasta, el papa Gregorio escribió a su adversario, el emperador León III Isáurico: «Entre los iconos que venerar se halla también la representación de la santa Madre con nuestro Señor Dios en brazos, alimentándolo con su leche». Sin embargo, son pocos los iconos de la Virgen de la Leche que han llegado hasta nosotros, porque el tema contrastaba con el solemne hieratismo de los iconos bizantinos. Más que en Constantinopla, la figura de la Virgen de la Leche se difundió en el siglo XII por Oriente Medio, los Balcanes y Europa. Durante los siglos XIV y XV, en Grecia y Rusia, el tema se apartó del naturalismo occidental y recuperó su sentido sagrado: el niño es Dios, y se comunica con la humanidad por intermediación de los pechos de la Virgen. Existe una variante típicamente rusa llamada Seno Bienaventurado, uno de cuyos ejemplos es el icono de la Virgen de Barlovsk, que se manifestó en 1392.



Texto
«¡Dichoso el seno que te llevó y los pechos que te criaron!» (Lc 11, 27)
«¡Dichoso el seno de la doncella! ¡Dichosos tus pechos, oh Virgen! Has alimentado a la flor que nutre todos los alientos.» (Liturgia de la fiesta)

Título
Que amamanta (*Galaktotrofusa*); del Pecho Bendito (*Mlekopitatelnica*); Seno Bienaventurado (*Blazennoe Crevo*); Virgen de Barlovsk (*Barlovskaia*)

Fiesta
12 de enero; *Barlovskaia*: 6 de octubre y 26 de diciembre

Iconografía
María ofreciendo su pecho al pequeño Jesús

◄ *Virgen Seno Bienaventurado*, detalle, mediados del siglo XIX, procedente del centro-sur de Rusia, colección privada.



Según la tradición, este icono, derivado de un prototipo pintado en Éfeso por san Lucas, fue el primer icono de la Virgen, que llevó a Kíev el príncipe Vladimir en el 988.

De las Caricias

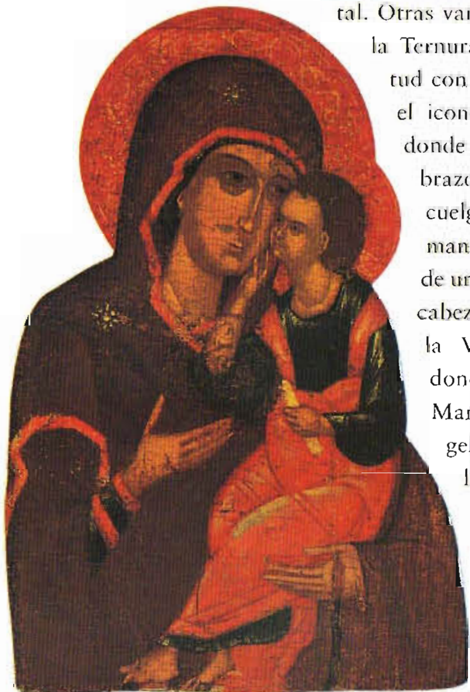
Texto
«Salve, libro donde está escrito por el dedo del Padre el Verbo, oh pura: ruégale que inscriba a tus siervos en el libro de la vida, oh Madre de Dios.» (José Himnógrafo)

Título
De las Caricias o del Dulce Beso; Dulce Amante (*Glikofilousa*)

Fiesta
Korsunskaia: 9 de octubre

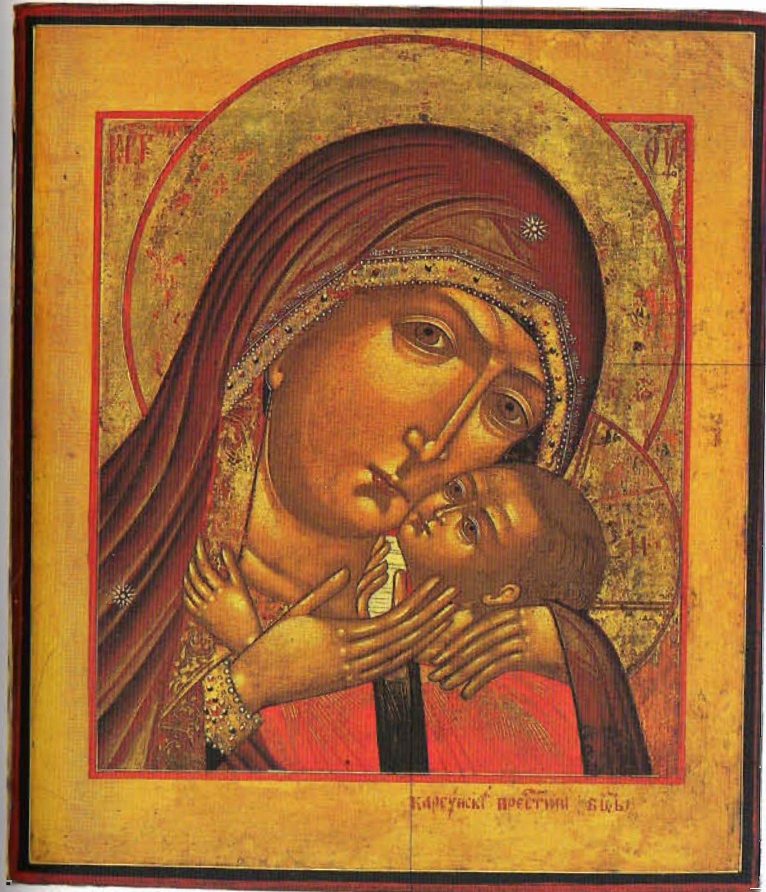
Iconografía
El Niño se aferra al borde del manto y apoya la mejilla en el rostro de la Virgen, que le abraza

La Virgen de Korsun se relaciona con el prototipo griego de la *Glikofilousa*, es decir, de la Ternura, donde el encuadre recoge los rostros de María y el Niño con intercambio de besos y muestras de afecto. La imagen se conforma hasta los hombros por exaltar la intensidad emotiva de las miradas y el vínculo amoroso entre la Madre y el Hijo. La humanización extrema de los rasgos hizo que este icono (al igual que el de la Virgen de la Leche) se difundiera con más facilidad en las zonas periféricas del Imperio bizantino, como Italia, los Balcanes y Rusia, donde en los siglos XVI y XVII triunfó especialmente un modelo serbio de derivación sienesa. En los iconos italianos, la Madre sujeta al Niño con una sola mano, y en los rusos María abraza a Jesús con las dos, en entrega total. Otras variantes de la Virgen de la Ternura que guardan similitud con la del Dulce Beso son el icono llamado del Juego, donde el Niño se agita en brazos de su Madre y se cuelga del borde de su manto (*maphorion*) como de un columpio, echando la cabeza hacia atrás, y el de la Virgen de la Pasión, donde Jesús se abraza a María y aparecen dos ángeles con los símbolos de la Pasión.



► *Virgen «Liubiatovsaia»*, detalle, primera mitad del siglo XV, Galería Tretiakov, Moscú.

La intensa expresividad de los ojos, las bocas cerradas y la rígida síntesis geométrica del dibujo esculpen en las caras el drama y la tensión que surgen de la profecía de Simeón: «A ti misma una espada te atravesará el alma».



Las frentes contraídas, los colores terrosos de las caras y los toques de albayalde encima y debajo de los ojos, expresan una conciencia a la vez dulce y dolorosa del misterio de amor que se cumple en María.

El juego de las manos, cuyos dedos son más largos de lo normal y están subrayados con pinceladas de color más claro, acompaña las expresiones de las caras, y llama a una intensa participación emotiva.

▲ *Virgen de Korsun*, siglo XIX, colección privada, Italia.

La toca azul que cubre los cabellos, típica de las mujeres sirias casadas, sobresale bajo el elegante maphorion, *que encierra a Jesús como una perla preciosa en las valvas de una concha.*

Los óvalos perfectos de las caras se tocan. Jesús agarra el borde del manto con una mano, y con la otra la barbilla de su Madre. La Virgen abraza al Niño con la mano izquierda en actitud protectora y le sostiene con la derecha.



El pie derecho sube por el izquierdo, como en la Cruz; gracias a la Sábana Santa, sabemos que Jesús tenía la pierna derecha más larga que la izquierda.

Parece que la Madre no haya acabado de vestir al Hijo, que va con el himation *dorado ceñido al talle y el blanco* quitón.

▲ *Virgen de Yaroslavl,* segunda mitad del siglo XV, Galería Tretiakov, Moscú.

El Niño toma la barbilla de María como en un pellizco para obtener un beso a toda costa. La mirada de la Virgen es severa y maternal, consciente de la futura Pasión.

La posición de las manos de María es igual a la Gran Humildad (véase p. 210) o Virgen Doliente: María protege a su Hijo en el corazón.



La imagen del Niño con quitón blanco y manto cubierto de assist *dorado se mueve en el interior del oscuro* maphorion *de la Virgen, que recuerda la forma de un cáliz invertido.*

El pie derecho del Niño se invierte con el izquierdo (por la mayor longitud de la pierna, como demuestra la Sábana Santa), e indica las dos naturalezas de Cristo, humana y divina, siguiendo los cánones de la iconografía bizantina.

▲ *Virgen de la Ternura,* mediados del siglo XVI, Museo Histórico Estatal, Moscú.



La Virgen de la Pasión, de origen cretense, conocida en Occidente como Virgen del Perpetuo Socorro, es una variante teológica de la Odighitria.

De la Pasión

Texto
«El mismo que en su día anunció el gozo a la Toda Pura, muestra los signos futuros de la Pasión; pero Cristo, encarnado como hombre que teme la muerte, se asusta al verlos.» (Inscripción en griego del icono)

Título
De la Pasión (*Strastnaia*); del Pulgar; del Perpetuo Socorro

Fiesta
13 de agosto

Iconografía
El Niño en brazos de María, tocándole la mano y mirando a los ángeles que portan los instrumentos de la Pasión

Un ejemplo temprano de este prototipo lo plasmó el iconógrafo cretense Andrés Ritzos en el siglo XV. A diferencia del icono del Juego, que alude más veladamente al mismo tema, la referencia a la Pasión es explícita: a lado y lado del nimbo que rodea la cabeza de la Virgen, dos ángeles enseñan a Jesús la Cruz, la lanza y la esponja. Los ángeles revelan el motivo que inquieta al Niño en brazos de María, y la tensión que embarga el rostro de la Madre. El niño está asustado, y al moverse se le desata una sandalia, que está a punto de caer. Este prototipo también se llama del Pulgar cuando Jesús se agarra a los dedos de María. El tema fue muy popular en Italia en los siglos XV y XVI, sobre todo en Roma, donde el icono fue venerado por los padres agustinos y redentoristas, que posteriormente difundieron por todo el mundo el culto de la Virgen del Perpetuo Socorro. El tema apareció en Rusia, con el nombre de Virgen de los Dolores (*Strastnaja*), en la localidad de Nizhni Novgorod, donde curó a una mujer. En 1641 fue trasladado a Moscú, donde se construyó en su honor el monasterio femenino de Strastnoi («Dolor»).



► *Virgen con el Niño*, hacia 1350, iconostasio del *katholikon*, monasterio de Decani, Serbia.

María tiene una mirada triste, abatida, como si dijera: «¡Ved si hay dolor como el mío!». Los nimbos de metal con motivos florales dan valor al icono. Los rostros y las manos, cubiertos por una finísima filigrana de oro, irradian una luz intensa.



Los ángeles con los instrumentos de la Pasión (la esponja de vinagre, la caña, la lanza, la Cruz y los tres clavos) llevan las manos cubiertas en señal de respeto, y son los mismos que aparecen junto a Cristo crucificado. El Niño, al verlos, se aferra con las dos manos al pulgar de su Madre.

La tensión emotiva se manifiesta en el pie derecho anclado en el izquierdo, y en la sandalia caída. El pintor representa la pierna derecha de Jesús más larga que la izquierda, tal como se comprueba en la Sábana Santa, expuesta en Constantinopla hasta el siglo XI.

▲ *Virgen de la Pasión*, 1579, monasterio de Santa Catalina, monte Sinaí.



El primer centro de espiritualidad monástico eslavo fue la «lavra» de las Cuevas de Pechersk, en Kíev, la «Belén rusa» fundada por Antoni y Feodosi.

De las Cuevas

Texto
«Eres tú el trono real. Te convertiste en el Paraíso espiritual, más sagrado y divino que el antiguo. En este vivía el Adán hecho de arcilla, mientras que en ti bajó el Señor del cielo.» (Juan Damasceno)

Título
Virgen de las Cuevas (*Pecherskaia Bogomater*); icono *acheropita* de la Virgen de las Cuevas (*Pecherskaia-Nerukotvornaia Ikona Boziei Materi*); Virgen de las Cuevas de Svenk (*Pecherskaia-Svenkaia Bogomater*); del monasterio de las Cuevas de Pskov (*Pskovo-Pecherskaia*)

Fiesta
3 de mayo; 17 de agosto

El monasterio de las Cuevas de Pechersk fue fundado en el siglo XI cerca de la ciudad rusa de Kíev, a orillas del río Dniéper. Su fundador fue el santo monje Antoni, un peregrino ruso que más tarde fue monje en el monte Athos y que llevó el monaquismo bizantino a tierras eslavas. Su discípulo Feodosi («Dios dado») sentó las bases de la primera «lavra» o comunidad monástica de las Cuevas. Feodosi es el modelo de todos los monjes santos rusos, llamados *prepodobnye* («muy parecidos» a Cristo y a los mártires), desde Sergio de Radonez hasta Serafín de Sarov. El origen de la iglesia de la Dormición y del monasterio de las Cuevas fue atribuido a la voluntad de la Virgen de las Blaquernas (Constantinopla), por haber inspirado a cuatro arquitectos griegos a acudir a Antoni y Feodosi con las reliquias y un icono *acheropita* («revelado»). El prototipo del icono de la Virgen de las Cuevas se debe al monje Alimpi de las Cuevas (principios del siglo XII). La imagen deriva de la Virgen Orante. Antoni y Feodosi aparecen junto al monasterio, que sirve de trono a la Virgen, con sus celdas en primer plano. En las dos cartelas se lee la inscripción «Señor Jesucristo, Hijo de Dios, te ruego que los monjes se auxilien entre sí».



► *Virgen «Pecherskaia»*, segunda mitad del siglo XVII, procedente de Kíev, colección privada.



Este icono es un prototipo similar a «En ti se alegran», traduce en formas y colores los conceptos fundamentales que recoge el antiguo himno Axion estin.

Es verdaderamente justo

Los himnos de la liturgia de Juan Crisóstomo fueron una fuente inagotable de inspiración de los iconos del siglo XIV, sobre todo las composiciones dedicadas a la Virgen como el antiguo himno *Akathistos*. La iconografía «Es verdaderamente justo» se originó a raíz de una leyenda del monte Athos del siglo X: durante la recitación del oficio nocturno, un monje recibió la visita de un peregrino que pedía hospitalidad, y cuando llegó el momento de entonar el himno de Cosme de Mayuma *Tú, más honorable que los querubines* (*Tin timioteran*), el huésped —que después se reveló como el arcángel Gabriel— se puso a cantar *Es verdaderamente justo glorificarte* (*Axion estin*). Esta variante fue introducida en el himno *Tú, más honorable*, y en la liturgia bizantina se canta después de la consagración. La versión iconográfica más simple del himno *Axion estin* muestra a María en el trono rodeada de ángeles y profetas; en la parte inferior aparecen Habacuc y Moisés, san Pablo con los Padres de la Iglesia, Cirilo de Alejandría, Gregorio el Teólogo y Basilio el Grande, y otros. Los personajes desenvuelven rollos con pasajes del Apocalipsis de Juan y profecías. Hay un prototipo más complejo: el icono se divide en cuatro escenas que corresponden a los cuatro temas que inspiran el himno.



Texto
«Es verdaderamente justo proclamarte bienaventurada, oh madre de Dios, dichosísima, Toda Pura y Madre de nuestro Dios. Tú, más honorable que los querubines, e incomparablemente más gloriosa que los serafines.» (Liturgia bizantina)

Título
«Es verdaderamente justo» (*Axion Estin*; *Dostoino Est*)

Fuentes
Gn 2, 3; Dt 18, 15; Jr 42, 3; Lm 5, 21; Ha 3, 2; Jl 3, 2; Hch 3, 22; himnos de Cosme de Mayuma

Iconografía
La Virgen en el trono, las cohortes angélicas, Habacuc, David, Salomón, Pablo, Juan Crisóstomo, Cosme de Mayuma, Cirilo de Alejandría, Basilio el Grande, Gregorio el Teólogo

◄ *Es verdaderamente justo*, segunda mitad del siglo XVI, procedente del norte de Rusia, Galería Tretiakov, Moscú.

Ángeles, profetas y santos rodean el trono de la Virgen y se congregan a sus pies; en el segundo recuadro, Juan Damasceno y Cosme de Mayuma dirigen el coro de los monjes y los ascetas, que alaban a María, sentada en las esferas celestiales.

La Virgen de pie con el Niño, rodeada por nueve recuadros de colores que contienen los nueve órdenes angélicos en filigrana, en una estrella similar a la de la zarza ardiente (dos rombos superpuestos y un círculo).



La Virgen en el trono con Cristo en las rodillas, dentro de un círculo rojo inscrito en una esfera azul con obispos de medio busto. A uno y otro lado, Santiago y Cirilo de Alejandría desenvuelven un rollo encima de la escena, con el texto del himno, mientras una multitud de monjes se congrega a rezar.

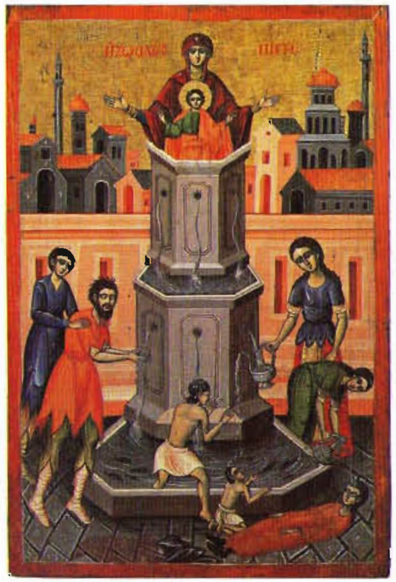
▲ Maestro de Rostov, *Es verdaderamente justo glorificarte*, mediados del siglo XVI, catedral de la Dormición, Kremlin, Moscú.



Del culto pagano de los manantiales sagrados a la fuente de las puertas de Constantinopla, símbolo de María, fuente sellada que contiene la vida y ofrece a los fieles el agua de la salvación.

Fuente de vida

El pequeño santuario llamado de Silivri, junto a la Puerta de Oro de Constantinopla, contenía una fuente que llevaba el nombre de Balukli en referencia al vecino monasterio. Según la tradición, la Virgen había revelado el carácter milagroso de sus aguas en una visión, y atraía a muchos enfermos. De esta tradición surge un icono: los fieles rodean la pila y alaban a la Virgen como fuente inagotable de vida y de salud. El Salvador, en brazos de María, muestra la siguiente inscripción: «Yo soy el agua viva». La Virgen Orante saca medio busto de la fuente, que tiene forma de cáliz o de copa de oro. En el agua de la fuente se lavan y beben el emperador, el patriarca, los pobres y los enfermos. Un habitante de Tesalia resucita cuando se le vierte agua en la cabeza; un endemoniado se libera. Los peces que en algunos iconos nadan por la pila, medio rojos y medio marrones, recuerdan la leyenda de un santo del convento de Balukli que, después de asarlos, oyó la noticia de la toma de Constantinopla por los turcos y afirmó que solo daría crédito si los peces revivían y nadaban de nuevo en la fuente milagrosa, lo cual ocurrió sin tardanza. El tema de la Fuente de Vida pasó a Rusia en 1654 siguiendo el ejemplo griego. El triduo pascual incorpora la leyenda de Nicéforo Calixto a la liturgia del *Manantial de vida*.



Texto
«Regocíjate, fuente de vida inagotable, difunde tus gracias, fuente de fármacos que haces débil y falsa la fuerza de las enfermedades.» (Vísperas del jueves después de Pascua)

Título
Fuente de vida (*Zivonosnyi Jstochnik*)

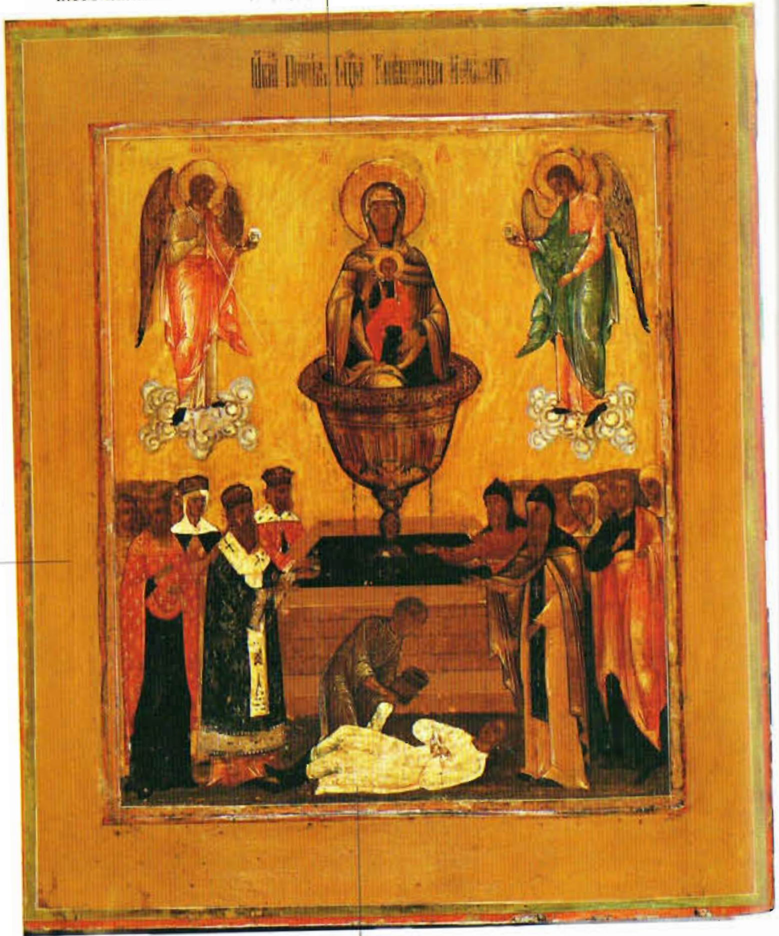
Fiesta
4 de abril; primer viernes después de Pascua

Fuentes
Ct 4, 12-15; Jn 7, 37; Constantino Porfirogénito, *Libro de las ceremonias*; Dionisio de Furna, *Hermenéutica de la pintura*; José Himnógrafo, *Liturgia de la Navidad*; Nicéforo Calixto, *Manantial de vida*

Iconografía
La Virgen con el Niño; arcángeles; obispos, monjes, reyes, tullidos, ciegos, cojos y endemoniados alrededor de la fuente milagrosa

◄ *Virgen Fuente de Vida*, siglo XVIII, Museo Onufri, Berat.

La Virgen con el Niño en la copa, clara alusión al cáliz eucarístico; alrededor, los arcángeles Gabriel y Miguel con el fino bastón denominado merilo *(medida) y el disco llamado* zercalo *(espejo).*



A derecha e izquierda, obispos y monarcas, monjes y laicos, hombres y mujeres se acercan con fervor al agua de la salvación.

El agua de la fuente hace resucitar a un muerto si se vierte sobre su cuerpo: María se revela como Fuente de Vida y agua de salvación, que extingue cualquier enfermedad y derrota a la propia muerte.

▲ *Madre de Dios Fuente de vida*, siglo XIX, procedente de Rusia central.



La alegoría de María como jardín, de gusto aristocrático y libre de cualquier referencia estrictamente litúrgica, se desarrolló en el siglo XVII.

Jardín cerrado

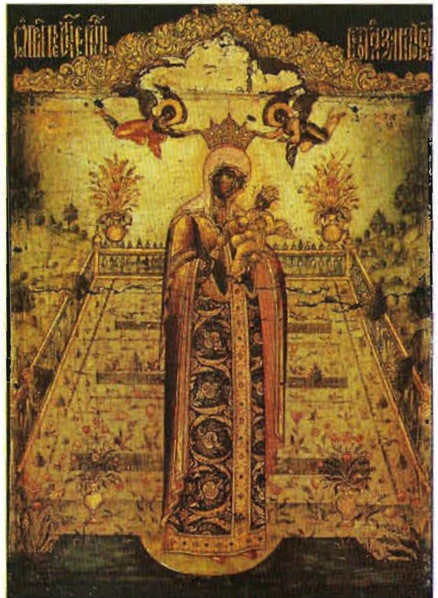
Desde la Antigüedad, los jardines se han considerado lugares espirituales. En los monasterios medievales, el claustro era el espacio para la lectura y la meditación, imagen del Paraíso. El jardín renacentista rodeado por un recinto (*hortus conclusus*) es una imagen mística que remite a María, nueva Eva, según los Padres de la Iglesia y la himnografía. Las *Vidas* de los santos rusos contienen referencias a los jardines de los monasterios, como la Trinidad de San Sergio. En la Rusia del siglo XVI se pasó de la imagen botánica del huerto, que aúna belleza y utilidad, a cultivos puramente decorativos y simbólicos, como la finca Paraíso de Andrei Bogoliubski, junto a Kíev, y el Jardín Rojo de las crónicas de san Hipacio de Gangra (en ruso, el término «rojo», *krasnj*, equivale a «bonito»). En Rusia se desarrolló el gusto por el jardín occidental barroco, setecentista y rococó, y este icono es un buen ejemplo. Su autor, que trabajó en la armería del Kremlin de Moscú, pintó una balaustrada con vistas al parque imperial y un paisaje de colinas y pueblos al fondo. El oro domina profusamente en las coronas y las vestiduras del Niño y la Madre, en los cuatro jarrones de las esquinas y a lo largo del barandal. El jardín se divide en tres zonas. Los claveles y los tulipanes alternan arbolillos ornamentales.

Texto
«Huerto, eres cerrado, hermana mía, novia, huerto cerrado, fuente sellada.» (Ct 4, 12)

Título
Jardín cerrado (*Hortus conclusus*; *Vertograd Zachlyucenni*)

Fuentes
Juan el Exarca, *Prólogo al «Hexamerón»*; Gregorio de Nisa, *Canto de la belleza primigenia*; Nikón, *Vida de san Sergio de Radonez*; Crónicas del monasterio de San Hipacio

Iconografía
La Virgen de pie, vestida de reina, con el Niño y coronada por los ángeles; al fondo, la perspectiva de un jardín cortesano



◄ Nikita Pavlovec, *Virgen «Hortus conclusus»*, 1660-1670, Galería Tretiakov, Moscú.



En la Rusia de los zares, María era la reina a quien confiaban sus súplicas los afligidos y los enfermos para que intercediese ante el trono de Cristo Rey.

Alegría de todos los afligidos

Texto
«Basta de lamentaciones; haré de mí vuestra abogada ante mi Hijo. Mientras tanto, acabe la tristeza, porque he llevado la alegría al mundo. He venido al mundo para derribar el reino del dolor, yo, llena de Gracia.» (Romano el Cantor)

Título
Virgen Alegría de todos los Afligidos (*Bogomater Vsech Skorbiascich Radost*)

Fiesta
24 de octubre

Iconografía
María ante el trono con un rollo, o con Jesús en brazos; ángeles con cartelas y varias categorías de afligidos presentando sus súplicas; en lo alto, Cristo Rey o la Trinidad

La devoción a esta imagen nació en Rusia por la curación de una mujer. El milagro se produjo el 24 de octubre de 1688 en la iglesia moscovita de la Transfiguración, y la fiesta se celebra el mismo día. El icono se convirtió en la meta de muchos peregrinos y enfermos que pedían ayuda a María en sus tribulaciones. En 1720, el zar Pedro el Grande se llevó una copia a la guerra contra los turcos y a su residencia imperial de San Petersburgo. En este icono, la Virgen, de pie ante el trono, recibe las solicitudes de los fieles en las cartelas que le presentan los ángeles custodios. María lleva corona y regias vestiduras. Muestra un motivo floral en la mano derecha, como en el icono Flor Inmarcesible, y en la izquierda un rollo con la oración «Oh Hijo clementísimo, vuelve tu mirada hacia tu Madre y oye las plegarias de tus siervos». Los textos de las súplicas son los siguientes: «Visítanos y socórrenos en la vejez y la enfermedad, soberana»; «Ayuda a los que sufren el tormento del hielo y de la desnudez»; «Da alimento a los hambrientos»; «Viaja con los que viajamos».



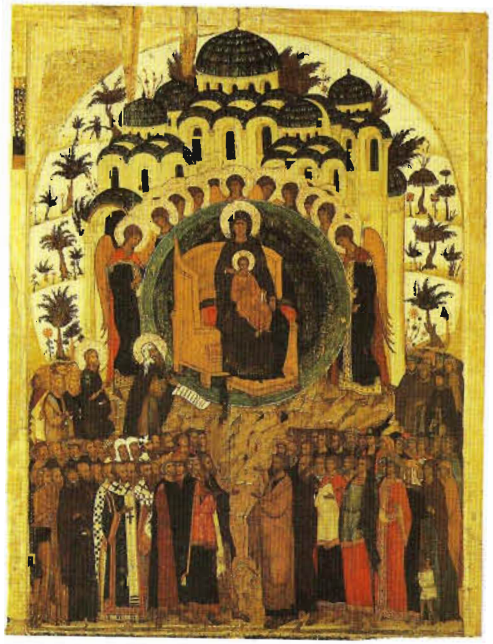
► *Virgen Alegría de Todos los Afligidos*, procedente de Rusia central, colección privada.



Un antiguo himno de agradecimiento a la Virgen atribuido a Juan Damasceno dio su nombre a este icono, que aparece en la pintura rusa a partir del siglo XV.

En ti se alegran

Este icono que celebra a María como Alegría de todo lo creado deriva del icono de la fiesta de la Protección de la Virgen. Siguiendo las palabras del himno, María es comparable a un trono con el Creador del mundo en sus rodillas. La Virgen está suspendida en la esfera celestial y rodeada de arcángeles, y se inscribe en un círculo blanco que incluye dos imágenes marianas: el Paraíso y el Templo. La visión flota sobre una montaña, cuyas laderas congregan a santos y beatos. Junto al trono aparece Juan Damasceno con el rollo del himno *En ti se alegran*; a la izquierda, Juan Bautista, Elías, Moisés, David y profetas; debajo, monjes, ascetas, Padres del desierto, «locos de Cristo» (o «atletas de Cristo») con largas barbas y perizomas, el zar y el metropolita, Padres de la Iglesia y obispos, entre ellos Cirilo de Alejandría, Juan Crisóstomo, Basilio el Grande y Gregorio Nacianceno. A la derecha, un grupo de santas vírgenes, los apóstoles Pedro y Pablo, el emperador Constantino y su madre Elena, Vladimir con Boris y Gleb, y varios mártires (entre ellos Catalina, Bárbara y Parasceve). El templo representa la iglesia moscovita de la Dormición del Kremlin.



Texto
«En ti se alegran, oh llena de gracia, todas las criaturas, el coro de los ángeles y el género humano. Templo santificado y Paraíso espiritual, gloria de la virginidad, en ti Cristo se hizo carne, y se convirtió en Niño aquel que desde siempre es nuestro Dios.» (Liturgia de san Basilio)

Título
«En ti exulta toda la creación» (*O Tebe Raduetsia*)

Iconografía
La Virgen en el trono rodeada por las cohortes angélicas, en el círculo blanco del Paraíso; sobre una montaña, a cuyo alrededor se han reunido los santos, al fondo, un templo ortodoxo

◄ Círculo de Dionisio, *En ti se alegran todas las criaturas*, finales del siglo XV-principios del XVI, catedral de la Natividad de la Virgen, monasterio de Ferapontov, Vologda.



El himno Akathistos, *literalmente «para cantar de pie», es uno de los textos litúrgicos más difundidos y característicos del Oriente cristiano. Lo componen veinticuatro estrofas.*

Loores de la Virgen

Texto
«Que el desierto y el sequedal se alegren, regocíjese la estepa y florezca como flor; estalle en flor y se regocije hasta lanzar gritos de júbilo.» (Is 35, 1-2)

Título
Escalera de Jacob (*Lestvica Jakovlia*); Loores de la Virgen (*Pokhvala Bogorodici*); Acatisto (*Akathistos*)

Fiesta
Quinta semana de Cuaresma; sábado del *Akathistos*

Fuentes
Ha 3, 3; Is 6, 6; 55, 13; Ez 44, 2; Jr 31, 32-33; Gn 28, 12; Nm 17, 23; 24, 17; Jc 6, 36-37; Ex 3, 2; Dn 2, 34; Sal 132, 8; Ct 2, 1; *Akathistos*; Dionisio de Furna, *Hermenéutica de la pintura*

En el icono Loores de la Virgen, los profetas celebran la grandeza de María rodeando su trono en festiva oración y elevando hacia ella rollos y símbolos marianos recogidos del himno *Akathistos*. Esta composición poética —tan popular en Oriente que se aprende de memoria— es un acróstico (cada estrofa empieza con una letra del alfabeto griego) dividido en veinticuatro estrofas que narran con gran riqueza de imágenes las historias de la Virgen. Fue compuesto por Romano el Cantor en el siglo IV, y en el 626 se le añadió otra estrofa (la vigésimo quinta) de agradecimiento a María por haber salvado a Constantinopla de los persas y los árabes. Durante los siglos XI y XII, el himno *Akathistos* se cantaba «de pie» en la iglesia de las Blaquernas, desde donde se difundió por los monasterios de San Saba y Studion, pasó al monte Athos y a los Balcanes, y por último a Rusia. El ciclo pictórico más completo y original sobre el himno *Akathistos* es el de la iglesia del monasterio de Ferapont, entre 1500 y 1502, obra del iconógrafo moscovita Dionisio y sus dos hijos Teodoro y Vladimir. También tratan este tema algunos frescos exteriores de iglesias rumanas y búlgaras (como los de Moldovitsa, obra de 1537), y su difusión fue mayor que la de los iconos que representan las veinticuatro estrofas del himno *Akathistos*.



► *Loores de la Virgen*, detalle central, segunda mitad del siglo XIV, catedral de la Dormición, Kremlin, Moscú.

En el sentido de las agujas del reloj (entre paréntesis, la estrofa correspondiente del himno Akathistos*): Anunciación (I, II, III, IV); Visitación (V); zozobra interna de José ante María (VI); Natividad (VII); Reyes Magos (VIII, IX, X); huida a Egipto (XI); el anciano Simeón (XII); Cristo docente (XIII)*



Emmanuel, la Virgen y los profetas con cartelas y símbolos marianos: de izquierda a derecha, Habacuc (monte umbrío), Ezequiel (puerta cerrada), Jeremías (tabla de la futura Alianza), Jacob (escalera), Aarón (vara florecida), Gedeón (vellocino), Moisés (zarza ardiente), Daniel (montaña no cortada por la mano de hombre), David (Arca de la Alianza), Balaam (en el centro) e Isaías (tenazas).

Elevar la mente al cielo (XIV); Señor incomprensible (XV); Señor de las cohortes angélicas (XVI); María divina Sabiduría (XVII); venido a salvar el mundo (XVIII); defensa de las vírgenes (XIX); misericordia infinita (XX); lámpara resplandeciente (XXI); liberador y redentor (XXII); templo animado (XXIII); gratitud y alabanza (XXIV).

▲ *Loores de la Virgen con «Akathistos»*, mediados del siglo XVI, procedente del monasterio de San Kirill, catedral de la Dormición, Museo Ruso, San Petersburgo.

Estrofas I-IV: saludo del ángel; asombro de María; el ángel la tranquiliza; la potencia del Altísimo cubre a María con su sombra (el velo rojo aparece sobre los tejados en muchos iconos).

Estrofas V-VI: saludo de Isabel; la tormenta en el corazón de José (turbado por ideas contrapuestas) se aplaca al saber que el Hijo es obra del Espíritu Santo.

Estrofas XIV-XVIII: Cristo inicia una nueva Creación; prodigio del parto virginal; la nube del no conocimiento revela y esconde a Dios; estupor de las cohortes angélicas ante la encarnación; María, sede de la divina Sabiduría; Dios, hombre como nosotros.



Estrofas VII-XII: nacimiento de Jesús; los Reyes Magos siguen la estrella; adoran a Jesús; anuncian a Cristo a los paganos; huida a Egipto; encuentro con el anciano Simeón.

▲ *Himno «Akathistos»*, principios del siglo XVI, colección privada.

Estrofas XIX-XXI: María defensora de las vírgenes; no hay cantos suficientes para cantar la misericordia de Cristo; María, lámpara que refleja Su gloria.

Estrofas XXII-XXIV: Cristo rompe la lista de nuestros pecados («quirógrafo»); María, tabernáculo vivo; intercesión final.



La imagen de María Montaña Inviolada se añadió en Rusia a la de María Escalera de Jacob a partir del siglo XV, y dio lugar a composiciones grandes y complejas de la Virgen en el trono.

Montaña no cortada

Texto
«Salud, roca que quitaste la sed de los sedientos de la vida; salud, escalera celestial por la que Dios bajó; salud, puente de paso de los terrestres al cielo.» (*Akathistos*)

Título
Montaña Inviolada; Montaña no cortada por mano de hombre; Piedra desprendida de la montaña sin intervención humana (*Bogomater' Gora Nerukosecnaia*)

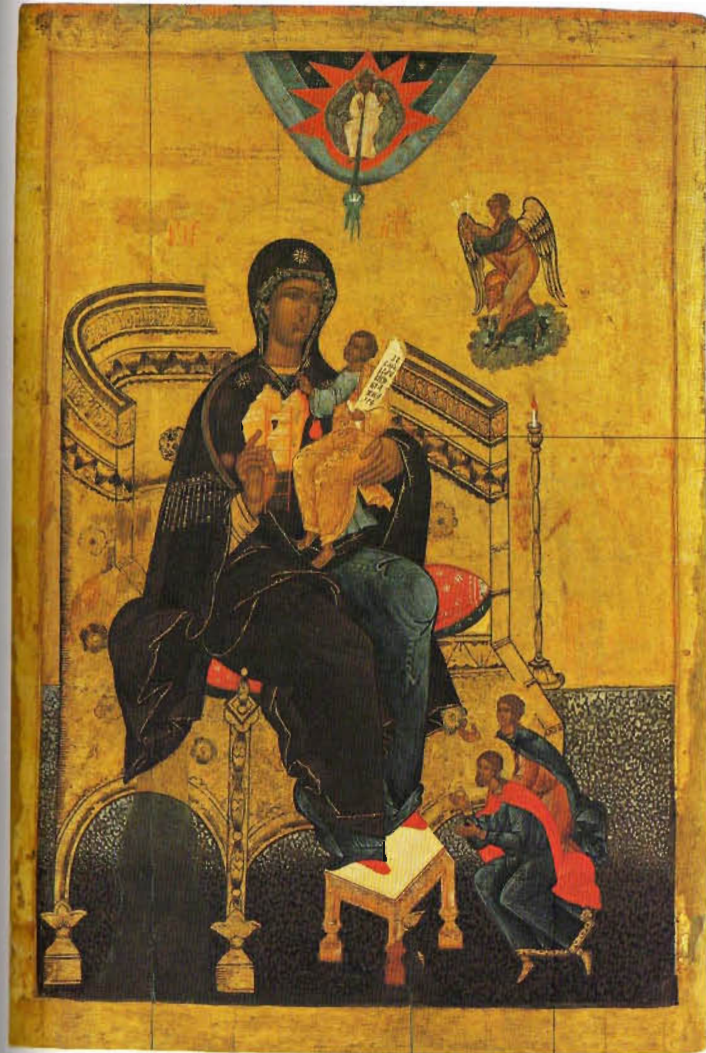
Fuentes
Gn 28, 12-16; Dn 2, 27-45; Ez 44, 1-4; Jc 6, 36-38; 1 Co 10, 4; *Akathistos*

Iconografía
Virgen *Odighitria*, de medio busto o entronizada, con una escalera, una montaña y un arco iris en el pecho

Esta iconografía procede de otra más antigua que reemplazó, llamada Escalera de Jacob, recogida del segundo *ikos* («estrofa») del himno *Akathistos*. Allí María sostiene una escalera por la que baja el Salvador. El icono Piedra no desprendida por la mano del hombre versa sobre el advenimiento de Cristo que profetizó Daniel interpretando el sueño de Nabucodonosor: «Tú estabas mirando, cuando de pronto una piedra se desprendió, sin intervención de mano alguna, vino a dar a la estatua en sus pies de hierro y arcilla, y los pulverizó» (Dn 2, 34). La piedra que rompe la estatua es Cristo y la montaña, María. El gigante con cabeza de oro, pecho de plata, flancos de bronce y pies de arcilla representa los reinos mundanos que se sucederán hasta que María, con su maternidad virginal y sin intervención humana, lleve al mundo al Mesías que inaugurará el reino de Dios. Es un tema típicamente ruso, sobre todo de la escuela de Moscú y de Novgorod. La Virgen con el Niño en brazos se representa en el trono con los símbolos del himno *Akathistos* ligados a su prodigiosa maternidad: el arco iris que le cruza el manto, la piedra desprendida de la montaña, y la escalera de Jacob que une la tierra y el cielo. En algunos casos, el manto de la Virgen está lleno de nubes, porque la mujer que tuvo a Cristo en su seno es «mayor que los cielos».



► Escuela moscovita, *Piedra no desprendida del monte por mano de hombre*, finales del siglo XVI, colección privada.



Los cielos se abren sobre Cristo, como en el Bautismo en el Jordán; el rayo trinitario surge de la boca del Anciano de los Días en forma de paloma; un ángel flota en una nube con la Cruz, la lanza y la esponja, símbolos de la Pasión.

La montaña sagrada e inviolada es María, que engendró a Cristo, piedra desprendida del monte sin intervención humana. La escalera roja y la zarza ardiente son otros dos símbolos de María, y los lleva en el pecho y entre las manos. El gran trono de oro refleja la grandeza de María, «mayor que los cielos».

San Nicetas, mártir y guerrero, y la virgen Eufrasia (patronos de Nikita Grigorevic Stroganov y su mujer Evpraskia Federovna Kobeleva, que encargaron el icono) adoptan una postura de intercesión ante el trono de la Virgen.

▲ Escuela de los Stroganov, *Montaña no cortada por mano de hombre*, finales del siglo XVI, Museo de Historia y Arte, Solvycegodsk.

María lleva un manto flotante que evoca las nubes del cielo (el vellón de Gedeón) y el humo del fuego. Es una nueva referencia a diversas imágenes bíblicas marianas (zarza ardiente, columna de fuego, nube luminosa) y al himno Mayor que los cielos.

Cristo, con un rollo abierto que dice: «Soy antes de que fuera Abraham», y a su lado los símbolos de la piedra, la escalera y el arco iris que cruza el manto de María.

El trono, presentado como una arquitectura sagrada llena de fantasía (imagen de María como templo-Iglesia), da origen a dos verdes retoños y dos candelabros encendidos, imágenes de la zarza ardiente que arde sin dejar de ser verde (María Virgen y Madre).



Las columnas del trono, finamente labradas y adornadas con motivos florales, se apoyan en el centro de un frondoso jardín (imagen mariana).

▲ *Montaña no cortada por mano de hombre*, hacia 1560, Museo Kolomenskoe, Moscú.



Los Evangelios no hacen referencia a Ana, madre de María, que lleva a su hija en brazos igual que María llevará en los suyos al pequeño Jesús.

La Virgen en brazos de Ana

Los iconos de María en brazos de su madre Ana son escasos. Aparecieron a partir de finales del siglo XIII, y su iconografía incide en uno de los temas más difundidos de la pintura bizantina —la Virgen con el Niño—, situando a Ana en el lugar de María y a esta en el de Jesús. Al igual que en el icono de la Virgen con el Niño (tanto el prototipo *Odighitria* como en la *Eleousa*), Ana no muestra y abraza a una hija cualquiera, sino a la Madre de Dios. Por ese camino, Ana se convierte en madre de la Madre de Dios. El icono no es una representación realista, sino simbólica, que anuncia «en figura» lo que ocurrirá, lo que es «ya y todavía no». Cualquier gesto se proyecta en una dimensión futura. Por esa razón se representa a María con proporciones de niña pero con la ropa de la Madre de Dios, el *maphorion* escarlata de las casadas sirias y el manto marcado con tres estrellas-cruces en los hombros y la cabeza, símbolos sirios de virginidad (en el caso de María, único entre todas las mujeres, antes, durante y después del parto). En el icono que reproduce esta página, la densa trama de *assist* (pinceladas de luz, hilos de oro) subraya la dignidad real de María. La mirada de Ana es consciente de los dolores que sufrirá su hija.



Texto
«Eres defensora de las vírgenes, oh Virgen Madre, y de todos aquellos que recurren a ti, ya que como tal, inmaculada, te constituyó el Creador del cielo y de la tierra, tomando morada en tu seno.» (*Akathistos*)

Título
La Virgen en brazos de Ana

Fiesta
26 de julio

Fuentes
Protoevangelio de Santiago

Iconografía
María en brazos de santa Ana

◄ *Santa Ana con María niña*, detalle, segunda mitad del siglo XIV (*riza* de plata y oro, siglos XV-XVI), procedente de Serbia, lavra de la Trinidad de San Sergio.

Ana y María, vestidas como las casadas sirias: la toca que cubre los cabellos, la túnica oscura y el maphorion rojo. El de María se distingue por su tonalidad más oscura y solemne.



La inscripción ΜΡ ΘΥ *(Theotokos) identifica a María como la Madre de Dios, que ofrece a Ana un lirio, símbolo de su pureza.*

Las manos delicadas y fusiformes de Ana sostienen a María como un santuario. La filigrana de oro que las ilumina indica que están santificadas por el contacto con la Madre de Dios.

▲ Enmanuel Tzanes, *Santa Ana con la Virgen*, 1637, Museo Benaki, Atenas.



La imagen de la Virgen de pie y tres cuartos, intercediendo ante Dios por la salvación de los fieles postrados a sus pies, nació en Constantinopla y se difundió posteriormente en Rusia.

De la Súplica

Durante el siglo IV, en Constantinopla, la emperatriz Pulqueria mandó construir una pequeña iglesia llamada *Chalkopratia* (literalmente «la plaza del mercado del Cobre»). Allí se veneraba en una caja santa el cinto de la Virgen procedente de Jerusalén. El icono que se conservaba en esta iglesia tuvo dos títulos: *Chalkopratia*, por el nombre del templo, y *Haghiosoritissa*, o «de la Santa Caja». Las iglesias de Roma conservan muchos iconos de este tipo. La Virgen (generalmente de pie, pero también de medio busto) vuelve su cuerpo hacia la izquierda y, adelantando la mano derecha y levantando la otra, intercede por los pecadores invocando la salvación del cielo. Este prototipo iconográfico se desarrolló en Rusia, con el icono de la Virgen *Bogoliubskaia*, llamado así por el príncipe Andrei Bogoliubskii a quien se le apareció la Virgen en sueños el 18 de julio de 1157 en actitud de súplica a Cristo y con el rollo de la oración abierto entre las manos. El príncipe mandó pintar un icono inspirado en su visión, y construyó en aquel lugar el monasterio de Bogoliubovo. El tema se desarrolló en Moscú durante los siglos siguientes, con otros santos y beatos postrados a los pies de la Virgen, como los primeros cuatro grandes metropolitas (Piotr, Alexei, Iona y Filipp) o los «locos de Cristo», los obispos evangelizadores de las tierras de Rostov o los santos Zosima y Savati del monasterio de las islas Solovki, en el mar Báltico.



Texto
«Santísima señora y soberana, acepta la plegaria de tus siervos y preséntala a tu Hijo, nuestro Redentor, para que se apiade y salve esta ciudad y todas las ciudades y países.» (Oración a la Virgen *Bogoliubskaia*)

Título
De la Oración; de la Súplica; de la Intercesión (Déesis); del mercado del Cobre (*Chalkopratia*); de la Santa Caja (*Haghiosoritissa*); del príncipe Andrei Bogoliubski (*Bogoliubskaia*); Oración de la Purísima por el Pueblo (*Molenie Precistoi o Narode*)

Fiesta
18 de junio

Iconografía
La Virgen de pie, levantando las manos en actitud de súplica

◀ *Virgen*, finales del siglo XIV, déesis de la catedral de la Anunciación, Kremlin, Moscú.

La iglesia del monasterio de Bogoliubovo y el texto de la oración que se recita el 18 de junio, solemnidad de la Virgen Bogoliubskaia.



El Señor responde afirmativamente a la Virgen, que intercede ante su trono. Así lo confirma el texto de la cartela: «Oh Madre y criatura mía, ya que es tu voluntad».

La Virgen presenta su súplica: «Hijo y Dios mío, adoramos humildemente tu divinidad incontenible». El personaje postrado a sus pies es el príncipe de Kíev Andrei Bogoliubski, con los metropolitas de Moscú Piotr, Alexei, Filipp e Iona, los «locos de Cristo», el apóstol Pedro, mártires, santas y beatas.

▲ *Virgen «Bogoliubskaia»*, hacia 1700, procedente de Rusia, colección privada, Alemania.



Esta iconografía, muy poco frecuente, representa a la Virgen tras la muerte de su Hijo. Según cuenta el Evangelio, fue confiada a los cuidados del evangelista Juan.

Del Refugio

El estilo de las figuras, y su monumentalidad, adscriben este icono al estilo de los Paleólogos, la última dinastía bizantina que reinó en Constantinopla hasta la ocupación turca de 1453. María y Juan han sido representados evocando su presencia junto a la Cruz, escuchando las últimas palabras de Jesús, su testamento: «Mujer, ahí tienes a tu hijo», «Ahí tienes a tu madre, apóstol». María, envuelta de pies a cabeza en su precioso *maphorion* azul, apoya su rostro dolorido en una mano cubierta. Las estrellas de su virginidad brillan en su cabeza y su hombro izquierdo. El borde del manto presenta finos ribetes de oro. Bajo las cejas juntas, la mirada de la Virgen se dirige al discípulo. Juan viste un manto de complicados pliegues, que refleja una luz intensamente blanca. El manto (clámide), anudado en un lado, cae del hombro y deja ver una túnica (quitón) con una franja naranja (clavio) que sobresale entre el vuelo. El rostro de Juan se inclina hacia María, pero mira al espectador implicándolo en la gran responsabilidad que pesa sobre él: alojar en su casa a la *Theotokos*, la Madre de Dios. Las facciones de María y Juan (llamados a ser madre e hijo), de luces y sombras muy marcadas, convierten este icono en una verdadera obra maestra.



Texto
«Jesús, viendo a su madre y junto a ella al discípulo a quien amaba, dice a su madre: "Mujer, ahí tienes a tu hijo". Luego dice al discípulo: "Ahí tienes a tu madre". Y desde aquella hora el discípulo la acogió en su casa.» (Jn 19, 26-27)

Título
Del Refugio (*Katafyghé*)

Fuentes
Jn 19, 26-27

Iconografía
La Virgen, Juan Evangelista

◄ *Virgen «Katafyghé» y san Juan Teólogo*, 1395, procedente del monasterio de Poganovo, Galería Nacional de Arte, Sofía.



He aquí una singular gestualidad de María, como la súplica austera de los iconos más antiguos o la imagen popular de la Dolorosa.

Gran humildad

Texto
«Este está puesto para caída y elevación de muchos en Israel, y como señal de contradicción —¡y a ti misma una espada te atravesará el alma!— para que queden al descubierto las intenciones de muchos corazones. [...] Su madre conservaba cuidadosamente todas las cosas en su corazón.» (Lc 2, 34-35 y 51)

Título
Virgen Dolorosa; Gran humildad

Fiesta
Viernes Santo

Fuentes
Jn 19, 25-27; Lc 2, 34-35

Iconografía
María de medio busto, con la cabeza inclinada y las manos en el pecho

Esta tipología nace de la imagen de la Virgen de pie y tres cuartos intercediendo por la humanidad ante el trono de Dios (déesis) con las manos tendidas y las palmas en alto. Los siglos XI-XIV vieron crecer la devoción a la Pasión de Cristo y la imagen se transformó en la *Imago pietatis* de María Dolorosa junto al cuerpo sin vida de Cristo que sobresale del sepulcro. De esta tipología existen pocos ejemplos. Es determinante la posición peculiar de las manos, que parecen rodear algo, como en el icono «No llores por mí». En realidad, María repite el gesto de sostener el cuerpo muerto de Cristo en el sepulcro, o de aguantarle la cabeza en el Descendimiento y el Llanto fúnebre, o abrazar, en su dolor, el palo vertical de la Cruz (*stipes*), en el que se apoya exhausta, mientras Juan presencia la escena a un lado. Así pues, este icono de la Virgen Dolorosa, también llamado Gran humildad, está ligado al tema de la Pasión, y además del tema de la súplica orante encierra toda una graduación de sufrimientos. Con este gesto, la Virgen revive la Pasión de Jesús en su fuero interno confirmando la profecía de Simeón: «A ti misma una espada te atravesará el alma».



► *Virgen Dolorosa*, hacia 1280, procedente de Bizancio, Galería Tretiakov, Moscú.



El estrabismo de los ojos acentúa la expresión de sufrida tristeza, junto a una confianza que irradia del rostro de María, fuente inagotable de esperanza. Bastan algunas pinceladas de luz para que su mirada se aclare con una dulzura inesperada.

La Virgen no tiene las palmas hacia arriba, como en la plegaria de intercesión (déesis), sino que «acuna» un dolor en su corazón, como si acunase a su Hijo o lo depositase en el sepulcro (véase «No llores por mí»).

▲ Escuela constantinopolitana, *Virgen*, 1387-1389, procedente de la déesis Vysocki, Galería Tretiakov, Moscú.



María ha vivido el desgarro de separarse de su único Hijo, muerto en la Cruz. Es la madre de los dolores, y todos los hombres que sufren son sus hijos predilectos.

Consuela mi pena

Texto
«Alivia las penas de mi alma doliente, oh tú que consuelas todas las lágrimas sobre la faz de la tierra; pues liberas a los hombres de las enfermedades, y suavizas la angustia de los pecadores.» (Tropario de la fiesta)

Título
Virgen «Consuela mi pena» (*Bogomater Utoli Moi Pecali*)

Fiesta
25 de enero; 9 de octubre

Fuentes
Akathistos

Iconografía
La Virgen pensativa, con la mano en la sien, y Cristo con un rollo abierto

Se trata de un icono típicamente ruso que llevaron los cosacos a Moscú en 1640 según la tradición, en tiempos del zar Alexei Michailovich. Se instaló en la iglesia de San Nicolás, en el barrio de Pupys, y obró muchos milagros, sobre todo durante la peste de 1771. Su culto fue intenso. Se instituyó la fecha de su fiesta tras un milagro que acaeció en 1760. Una de las muchas copias que se hicieron se llevó a San Petersburgo en 1765 y se colocó en la iglesia de la Ascensión. También le fueron consagradas numerosas iglesias. La imagen expresa el sufrimiento interno de María por ver morir injustamente a su único hijo en el Gólgota. La Virgen revivió su profundo dolor durante largos años de soledad y abandono hasta que fue asumida en el cielo y recibió el consuelo a su pena con la Dormición. Por eso María sabe hacerse cargo de los sufrimientos de la humanidad, y por eso, en el icono, la vemos triste y pensativa, con la mano derecha en la sien. Cristo flota libremente en su manto, sin el soporte habitual del brazo, en una dimensión incorpórea. El texto del rollo es el siguiente: «Juzgad con justicia, actuad con misericordia y magnanimidad». El nombre del icono deriva del himno *Akathistos*: «Consuela la pena de mi alma».



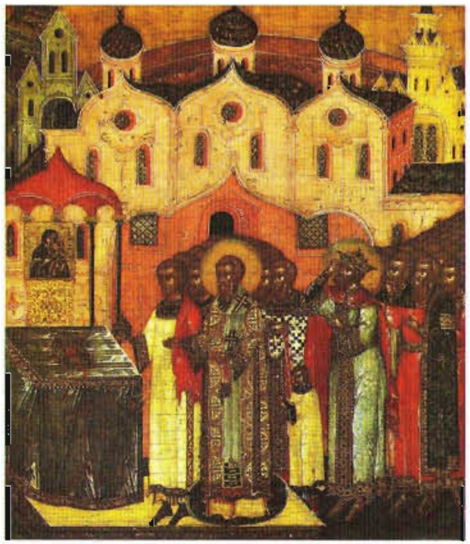
► *Virgen «Consuela mi pena»*, mediados del siglo XVIII, procedente de Rusia central, colección privada.



Estas dos importantes reliquias que se conservan en Constantinopla eran objeto de veneración y de frecuentes peregrinaciones, a causa de sus virtudes taumatúrgicas y de curación interior.

Deposición velo y cinto

La iglesia de las Blaquernas de Constantinopla fue el santuario mariano más importante del Imperio bizantino, hasta que fue destruido por un incendio en 1433. En Santa María de las Blaquernas existía una urna transparente que exhibía el velo de la Virgen, preciosa reliquia que se llevó a Constantinopla en el 458 por orden del emperador León el Grande. Este velo (*pokrov*) atraía a grandes multitudes de peregrinos de todo el mundo cristiano. En la iglesia de Chalkopratia, de Constantinopla, se conservaba el cinto de la Virgen, una de las reliquias que envió a la ciudad entre el 395 y el 408 a instancias de la emperatriz Pulqueria. Posteriormente, tras la incursión cruzada de 1204, ambas reliquias se dispersaron, como ocurrió con otra de las que se conservaban en las Blaquernas, cuya autenticidad es decisiva para el cristianismo: la Sábana Santa de Turín. Esta se recuperó al cabo de 150 años en Lirey, Francia, después de ser robada, probablemente por los templarios. El velo y el cinto de María dieron origen a dos festividades distintas, el 2 de julio y el 31 de agosto. El cinto protegía de los demonios, sanaba las enfermedades y era un «muro inexpugnable» que defendía a la Iglesia, a la ciudad de Constantinopla y al conjunto de la humanidad. Actualmente, una parte de esta reliquia se conserva y se venera en el monasterio de Vatopedi, en el monte Athos.



Texto
«Madre de Dios siempre Virgen, refugio de los hombres, diste a nuestra ciudad, como poderosa protección, tu túnica y el cinto de tu cuerpo inmaculado, que gracias a tu parto virginal se mantuvo incorruptible.» (*kontakion* del 31 de agosto)

Título
La que socorre (*Episkepsis*); Muro indestructible (*Diakonissa*); Deposición de las vestiduras de la Virgen (*Katathesis Tes Esthetos Tou Theotokou*; *Rizpolozenie*)

Fiesta
Deposición del velo (*maphorion*): 2 de julio; deposición del cinto (*zoni*): 31 de agosto

Fuentes
Nicéforo Calixto

◄ Maestro Pervusa, *Deposición del cinto de la Virgen*, principios del siglo XVII, Museo Ruso, San Petersburgo.

El velo de color rojo cinabrio es una señal de la presencia divina e indica que nos hallamos en un interior. Remite a la fiesta de la Protección de la Virgen (14 de octubre), que bajo su velo defiende y salva a la humanidad.

La iglesia de Santa María de las Blaquernas aparece estilizada en formas geométricas. En el centro sobresale un ciborio, y junto a él se desarrolla la escena que el pintor representa al aire libre.



El emperador León I y el patriarca Genadio, en presencia de la emperatriz, un obispo, un monje y algunas mujeres, las dos reliquias, el velo oscuro (maphorion) y el cinto (de un rojo más claro).

▲ *Deposición del velo y del cinto de la Virgen*, hacia 1485, procedente de Borodova (Vologda), iglesia de la Deposición del Velo, Museo Andrei Rublev, Moscú.

Déesis con Cristo Rey de Reyes rodeado por la Virgen vestida de reina y coronada, Juan Bautista, Miguel y Gabriel, Pedro y Pablo.

La cúpula de la iglesia de las Blaquernas, enmarcada por casas de Constantinopla, se abre a un interior de tres naves, donde se reúne una nutrida multitud que participa en la extraordinaria ceremonia.



Bajo el icono de la Virgen, adornado con un paño de oro, el emperador León I y la emperatriz (derecha) y el patriarca Genadio (izquierda), seguidos por una numerosa comitiva, depositan el velo de la Virgen en el relicario de oro que se coloca encima del altar.

▲ *Deposición del manto de la Virgen en el santuario de las Blaquernas*, 1627, iglesia de la Deposición del Manto de la Virgen, Kremlin, Moscú.



Se le llama también «icono de los ladrones». Representa la escena, típicamente rusa, del pecador arrepentido que se arrodilla ante el icono de la Virgen.

Gozo inesperado

Texto
«Habrá más alegría en el cielo por un solo pecador que se convierta que por noventa y nueve justos que no tengan necesidad de conversión.» (Lc 15, 7)

Título
Gozo Inesperado (*Necaiannaia Radost*)

Fiesta
9 de diciembre; 26 de diciembre; 1 de mayo

Fuentes
Lc 1, 28-37; Dimitri de Rostov, *Runo Orozennoe* («El velo cubierto de rosas»)

Iconografía
Un pecador arrodillado ante el icono de la Virgen *Odighitria*, rezando el *Angelus*

Esta iconografía se desarrolló en Rusia durante el siglo XVIII a partir de un relato edificante de Dimitri, santo obispo de Rostov. Cierto pecador, a pesar de sus delitos, no olvidaba repetir varias veces al día el saludo del ángel Gabriel a María (el *Angelus*) ante el icono de la Virgen. Un día, maquinando algún acto malvado, vio que la imagen sagrada adquiría vida. Las llagas se abrieron y las manos del Niño manaron sangre como en la Cruz. El hombre cayó postrado y dijo (en la inscripción que sale de su boca como un rayo): «Señor, ¿quién te hizo esto?». La respuesta de la Virgen (escrita en el icono) no se hizo esperar: «Tú y los demás pecadores seguís crucificando a mi Hijo con vuestros pecados, como hicieron los judíos». El hombre rezó largo rato pidiendo la intercesión de María, y, tras besar las llagas ensangrentadas de Cristo, obtuvo el perdón y el gozo inesperado del arrepentimiento y de la salvación. Bajo el icono colgado en la pared hay una placa con la introducción al relato de Dimitri de Rostov.



► *Virgen Gozo inesperado*, mediados del siglo XIX, procedente del centro-norte de Rusia, colección privada.



La Virgen se sienta en el tronco de un árbol y conversa amablemente con el sacristán Georgi en presencia de san Nicolás Taumaturgo.

Instructora

Texto
«Mi Hijo y mi Dios fue crucificado en una cruz de madera, no de hierro.» (Inscripción del icono de la Virgen *Besednaia*)

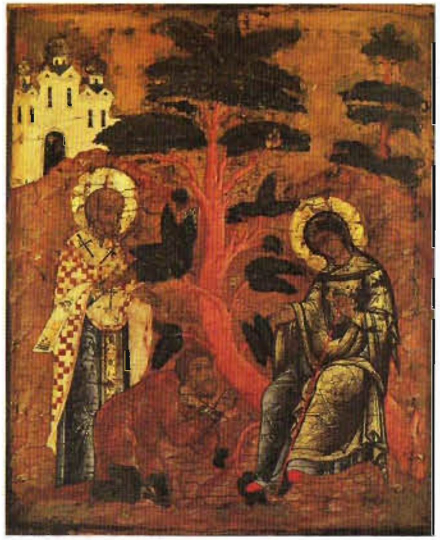
Título
La que enseña o instructora (*Besednaia*); Aparición de la Virgen al sacristán Georgi (o Jurys)

Fiesta
14 de agosto

Fuentes
Leyenda de la Virgen de Tichvin

Iconografía
La Virgen sentada en un tronco, san Nicolás, el sacristán Georgi

El tema de este prototipo, original y poco infrecuente, figura en la inscripción con el título de: «Aparición de la santísima Virgen y de san Nicolás al sacristán Georgi». Se refiere al milagro vinculado a la leyenda del icono de la Virgen de Tichvin, un tipo de *Odighitria* especialmente popular y difundido en Rusia, y su nombre se relaciona con el monasterio de la Dormición de Tichvin. Se cuenta que, el 26 de junio de 1383, la Virgen de Tichvin se apareció en un halo de luz señalando el sitio donde debía construirse una iglesia en su honor, y no aquel otro donde se habían iniciado las obras. Antes de la consagración de la iglesia, la Virgen se apareció de nuevo al sacristán Georgi, sentada en un árbol y en presencia de san Nicolás, para imprimir otro giro a las obras: la cruz de la iglesia había de ser de madera y no de hierro (como estaba previsto) en recuerdo del madero donde había sido crucificado su Hijo. En el lugar de la aparición se construyó una capilla en honor de san Nicolás, y el tronco del árbol donde había aparecido la Virgen se utilizó para tallar la cruz. En recuerdo del milagro se hizo también un icono que tomó el nombre de Virgen *Besednaia*, «la que enseña» o «instructora».



◄ *Virgen conversando*, siglo XVII, procedente del norte de Rusia, colección privada.

María se sienta en el tronco de un árbol recién talado, cuyo magnífico follaje, de trazos verdes y blancos, vivifica el fondo de la composición. Los retoños blancos del árbol evocan una suave floración primaveral.



Las montañas abiertas en forma de V indican una revelación, en este caso la de Cristo-Emmanuel, que aparece bendiciendo en un hermoso cielo turquesa. El árbol florido y cortado es Cristo, según las palabras de Isaías: «Si en el leño verde hacen esto, en el seco ¿qué se hará?». La escena recuerda la mañana de la Resurrección.

▲ *Aparición de la Virgen y san Nicolás al sacristán Jurys*, 1705, procedente de Rostov, monasterio Rostovski Petrovski, Colección Banca Intesa, Galerías del palacio Leoni Montanari, Vicenza.

El sacristán Georgi aparece dos veces: postrado ante la Virgen y levantándose por orden de san Nicolás. El gesto de las manos del sacristán repite el de la Virgen y recuerda el abrazo a Cristo muerto.



Esta imagen se debe al gran teólogo sirio Juan Damasceno, defensor del culto a las imágenes. Es el primer exvoto de la historia de la piedad cristiana.

De las Tres Manos

La imagen se originó en Siria en el siglo VIII durante la lucha en defensa de los iconos. El emperador iconoclasta León III Isáurico acusó injustamente a Juan Damasceno, defensor del culto de las imágenes, ante el califa de Damasco. El califa ordenó cortarle la mano derecha. Juan Damasceno se pasó toda la noche rezando, y prometió a Dios que seguiría luchando en defensa de los iconos si le devolvía la mano. La Virgen se le apareció en sueños y le tranquilizó: «Tu mano ha curado; cumple con tu promesa». Al despertar y verse sano, Juan compuso el himno *En ti se alegran* y colgó una mano de plata, como exvoto, sobre el icono de la Virgen. Este relato origina la iconografía de la Virgen con tres manos (la tercera, que cuelga del cuello). Juan Damasceno llevó consigo el icono al monasterio de San Saba, en Palestina, donde murió centenario. Posteriormente, el arzobispo Saba trasladó a Serbia el icono, y más tarde al monasterio griego de Chilandari, en el monte Athos. Fue ahí donde **nació la versión** en la que la tercera mano no cuelga del cuello de la Virgen como exvoto, sino que surge «naturalmente» de su manto. El 28 de julio de 1663, Nikón, patriarca de Moscú, solicitó al monasterio de Chilandari una copia del icono, y a partir de ahí se difundió por Rusia, como muchos otros iconos del monte Athos durante el siglo XVII.



Texto
«Me he convertido en el terror de los demonios, en la ciudad refugio de los que recurren a mí. Acercaos con fe, oh pueblos, y llegad a mí como a un río de gracia. Venid a mí con fe, sin incertidumbre, y tocad las ondas poderosísimas y eficaces de la gracia.» (Juan Damasceno)

Título
De las Tres Manos (*Tricherusa*; *Troerucica*)

Fiesta
Muerte de Juan Damasceno: 4 de diciembre; llegada a Moscú: 28 de junio; 12 de julio

Iconografía
La Virgen *Odighitria* con tres manos que salen de su manto, o con una mano de oro colgando del cuello con una cadena

◄ *Virgen de las Tres Manos*, primera mitad del siglo XIX, procedente de Rusia central, colección privada.

Los reflejos dorados imprimen matices variables al maphorion rojo de María y al himation del Niño. Los pliegues cubren cuerpos espirituales y son muy sensibles a la energía divina, que en este icono se expresa como luz no creada.

Las figuras orantes de san Juan y de la profetisa Ana, representadas en los bordes del icono, remiten probablemente a los santos protectores de quienes encargaron el icono.



La tercera mano de oro que cuelga como exvoto del cuello de la Virgen con una cadena recuerda el episodio de la mano cortada por el califa a Juan Damasceno, defensor del culto de las imágenes.

▲ *Virgen de las Tres Manos*, mediados del siglo XIX, procedente de Rusia central.



A partir de mediados del siglo XVII, una iconografía aristocrática y refinada consagró el crecimiento del estado moscovita y adornó las cuatro iglesias del Kremlin dedicadas a María.

Flor inmarcesible

Los himnos litúrgicos comparan la virginidad de María con retoños y flores perennes. De aquí nace esta iconografía, que combina símbolos sagrados y profanos ligados a la Virgen: el trono, el altar, la mesa, el palacio celestial, la puerta del Paraíso, la estrella que muestra el sol, la vela que arde, la lámpara luminosa y el incensario de la oración. Todo ello aparece en el icono que presenta esta página. María lleva un cetro florecido en las manos y el Niño empuña el cetro real, ambos con túnicas de oro y brocado y una corona preciosa. En Moscú, en el siglo XVII se recurrió a esta imagen por crear un lazo «visible» entre las cuatro iglesias del Kremlin dedicadas a la Virgen: Anunciación, Natividad, Dormición y Deposición. Algunos años antes, el célebre pintor de corte Simon Usakov había pintado *El árbol del estado moscovita* (1668) uniendo dos prototipos: los Loores de la Virgen y el Árbol de Jesé. El rosal que brota de los muros del Kremlin y de la catedral de la Dormición representa el crecimiento del Imperio cristiano ruso en torno a la efigie de la Virgen de Vladimir. Un siglo más tarde (1786), un pintor posbizantino, Antonios Sigalas, sacerdote en la isla griega de Santorini, unificó los tres temas: Árbol de Jesé, himno *Akathistos* y Flor inmarcesible.



Texto
«Salve, flor inmarcesible, única fuente de vida.» (José Himnógrafo)

Título
Flor inmarcesible (*Neuviadamemyi Cvet*); Flor perfumada (*Blagouchannyi Cvet*)

Fiesta
Flor inmarcesible: 3 de abril; Flor perfumada: 15 de noviembre

Fuentes
Jorge de Psidia, *«Akathistos» de la Anunciación*; Isidoro de Vuchiros, *«Akathistos» de la Dormición*; José Himnógrafo, *Cánones del «Akathistos»*

Iconografía
María y el Niño con corona y cetro florecido

◄ Tichon Filatev, *Virgen Flor inmarcesible*, 1691, procedente de Moscú, iglesia de la Natividad de la Virgen, Galería Tretiakov, Moscú.

Dos ángeles enviados por Cristo extienden sobre la ciudad de Moscú el manto y la corona de María, símbolos de protección.

La Virgen de Vladimir, inscrita en el óvalo, y en torno a la imagen veinte corolas de colores pastel difuminados con delicadeza que aglutinan a santos, príncipes, obispos, monjes y «locos de Cristo». La corola, rodeada de rosas, tiene forma de huevo, símbolo de vida y de resurrección. Recuerda los huevos Fabergé, joyas de la artesanía rusa y obras maestras de la orfebrería.



▲ Simon Usakov, *Virgen de Vladimir. Árbol del estado moscovita*, 1668, procedente de Nikitniki, iglesia de la Trinidad, Galería Tretiakov, Moscú.

Una luz metafísica baña la muralla roja del Kremlin y la catedral de la Dormición, de donde brota y se despliega el Árbol del estado moscovita que riegan el santo metropolita Pëtr y el príncipe Ivan Kalita. El zar Alexei Michailovich (izquierda), en compañía de la zarina con sus hijos y príncipes herederos Alexei y Fëdor (derecha), continuó en el siglo XVII la obra de estos dos personajes.



Dos ángeles coronan a María bajo el cielo abierto, del que desciende el Espíritu Santo en forma de paloma, y muestran una filactería con la dedicatoria del cliente y la fecha: «Súplica del siervo de Dios ... 1786».

María aguanta a Jesús de pie en el altar, con cetro y orbe. Los dos llevan mantos y coronas reales. Los dos jarroncitos de flores y los objetos de oro son atributos de María procedentes del himno Akathistos.

Los cuatro evangelistas en las cuatro esquinas del icono. Junto a san Marcos se lee la firma: «Obra de Antonios Sigalas, sacerdote de Santorini».

▲ Antonios Sigalas, *Virgen Flor inmarcesible y Árbol de Jesé*, 1786, Museo Bizantino, Atenas.

En las raíces del árbol se encuentra a Jesé, el padre de David, durmiendo el sueño de la muerte. De su descendencia nacerá Cristo. Bajo Jesé hay una pequeña déesis con santos. El árbol se ramifica en diez racimos con figuras de profetas.



Cristo Salvador

Silencio Bienaventurado
Emmanuel
Frutos de la Pasión
En el trono
No llores por mí
No hecho por mano de hombre
Ojo que vela
Señor del universo
Salvador
Intercesión
Rey de Reyes
Vid Verdadera
Preparación del trono

◄ Escuela constantinopolitana, *Cristo Pantocrátor*, detalle, 1363, procedente del monte Athos, monasterio del Pantocrátor, Ermitage, San Petersburgo.



La escasez de datos interpretativos acentúa el misterioso y enigmático poder de seducción de este icono. Cristo aparece como una presencia de amor angélica, inefable y oculta.

Silencio Bienaventurado

Texto
«Que vuestro adorno [esté] en la incorruptibilidad de un alma dulce y serena.» (1 P 3, 4)

Título
Ángel del Gran Consejo (*Angel Velikogo Soveta*); Salvador Silencio Bienaventurado (*Blagoe Molcanie*)

Iconografía
Cristo imberbe con túnica litúrgica, nimbo estrellado y alas

Este tema, que apareció en Rusia durante el siglo XV, retoma la iconografía bizantina del Ángel del Gran Consejo. La imagen de Cristo es la de un joven imberbe como Emmanuel. Lleva un *stikarion* de anchas mangas adornado con ribetes y un cinturón de perlas. Las características de Cristo como Ángel del Silencio Bienaventurado son «la incorruptibilidad de un alma dulce y serena» (1 P 3, 4), la presencia discreta que «no vociferará ni alzará el tono, y no hará oír en la calle su voz» (Is 42, 2), el carácter dócil de un hombre que «fue oprimido, y él se humilló y no abrió la boca. Como un cordero al degüelle era llevado, y como oveja que ante los que la trasquilan está muda» (Is 53, 7). El hecho de que no aparezca ningún rollo o libro, y las manos cruzadas en el pecho, evocan el silencio del Salvador y la invitación a una plegaria interior siguiendo la indicación de David: «Pon, Yahvé, en mi boca un centinela, un vigía a la puerta de mis labios» (Sal 141, 3). Los iconos de los siglos XVII-XIX se caracterizan por el nimbo estrellado de la cabeza (dos rombos superpuestos) y por las alas (símbolo de la energía del universo), atributos de la Sabiduría divina. La referencia al silencio y a la oración mental vincula este icono al ambiente monástico y al grupo de los Viejos Creyentes.



► *Cristo Silencio Bienaventurado*, procedente de Moscú, segunda mitad del siglo XVIII, colección privada.



Esta imagen evoca al Dios niño de Belén, o a Jesús con doce años en el Templo, y representa el Verbo eterno que existe antes que el tiempo.

Emmanuel

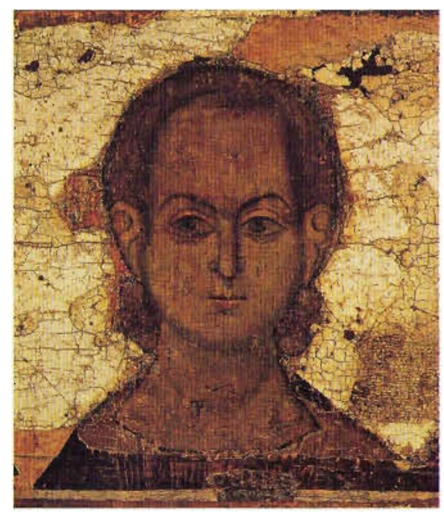
Texto
«Joven niño, Dios eterno, niño anciano que precedes las edades, coetáneo del Padre.» (Anónimo bizantino)

Título
Salvador Emmanuel (*Spas Emmanuil*)

Fuentes
Is 7, 14; Mt 1, 23; Lc 2, 46-47; 4, 18-19; Jn 1, 1

Iconografía
Cristo Emmanuel de medio busto o sentado y de cuerpo entero, los arcángeles Gabriel y Miguel

El profeta Isaías fue el primero que usó el término Emmanuel (Is 7, 14), que significa «Dios con nosotros». El icono plasma la contemporaneidad. No estamos ante un niño, sino ante el rostro misterioso e incognoscible de Dios, eternamente joven y viejo al mismo tiempo, tal como subrayan los Padres de la Iglesia. La edad infantil no remite al Niño sino a la incorruptibilidad y eterna juventud del Cordero del sacrificio, que el icono recuerda en su renovación incruenta y cotidiana en el altar mediante la Eucaristía. Confirma esta interpretación el hecho de que en Moscú, en la catedral de la Dormición del Kremlin, se colocó un icono de Emmanuel en déesis sobre las puertas septentrionales del iconostasio que llevan a la *prothesis* (la sala donde se preparan los dones sagrados). Además, en la cultura rusa Emmanuel representa el principio de la Sofía, la Sabiduría a la que se refiere Juan en el prólogo de su Evangelio: «En el principio existía la Palabra y la Palabra estaba con Dios» (Jn 1, 1). Cristo imberbe, de medio busto o en alguna ocasión de cuerpo entero, sentado en el trono, se inscribe en una déesis angélica entre Gabriel y Miguel, los arcángeles que participan en la Divina Liturgia. En otros ejemplos, los ángeles se convierten en una cohorte, como en la sinaxis de los ángeles alrededor de Emmanuel.



◄ *Cristo Emmanuel*, detalle de una déesis, segunda mitad del siglo XII, Galería Tretiakov, Moscú.



El libro se abre por el pasaje de Isaías que Cristo leyó y comentó en la sinagoga de Nazaret: «El Espíritu del Señor Yahvé está sobre mí, por cuanto me ha ungido Yahvé. A anunciar la buena nueva a los pobres me ha enviado».

La túnica real se cubre de una sutil y refinada filigrana de oro que impregna en la tela la impalpabilidad de la luz. El manto naranja deja al descubierto el brazo derecho bendecidor y la rodilla opuesta.

El icono procede del palacio construido en Kolomenskoe durante el siglo XVII por el zar Alexei Michailovich. Los dos personajes postrados podrían ser el boyardo preferido del zar, Artamon Matvev, y su esposa.

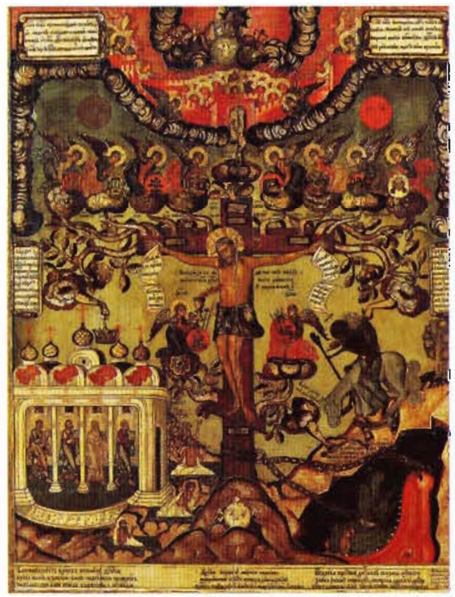
▲ Escuela de Moscú, *Salvador Emmanuel*, hacia 1670, de una déesis.



Es un tema poco tratado que apareció en Rusia en el siglo XVII después de haberse difundido en Occidente. Mediante una serie de metáforas explica por qué Cristo aceptó morir voluntariamente en la Cruz.

Frutos de la Pasión

Se conocen treinta iconos que siguen este prototipo complejo y rico en alegorías que expresa mediante imágenes algunos conceptos teológicos ligados al sacrificio de Cristo. En el travesaño de la Cruz (*patibulum*) y en la tabla inferior (*suppedaneum*) brotan diez flores con ángeles cuyas esferas rojas contienen los símbolos de la Pasión. Cuatro manos salen de las flores de las extremidades de la Cruz: la primera (abajo, a la izquierda) corona un templo, la segunda (arriba, en el centro) abre la puerta del Paraíso con una llave, la tercera (derecha) descarga su espada sobre el caballero que representa la muerte, y la cuarta (abajo, a la derecha) asesta un martillazo al diablo encadenado a los pies de la Cruz. El cielo contiene la imagen deslumbrante de la Jerusalén celestial y al Anciano de los Días presidiendo las cohortes angélicas. Abajo, a la izquierda, un Templo blanco de cinco cúpulas representa la Iglesia con los cuatro evangelistas en los intercolumnios. El *suppedaneum* de la Cruz, símbolo de la balanza del juicio divino, se inclina hacia los condenados (entre los que aparece Judas en brazos de Satanás, dentro de las fauces del Leviatán) y se eleva hacia la derecha, donde las almas salen de sus sepulcros para celebrar la victoria de Cristo.



Text
«Fue al encuentro d
su Pasión por volunta
propia, feliz por l
sublime de semejant
acto, y lleno de goz
por el fruto que darí
la salvación de lo
hombres.» (Cirilo d
Jerusalén

Títul
Los frutos de la Pasió
de Crist

Iconografí
El árbol de la cru
florecido con lo
símbolos de la Pasió
(martillo, tenaza
linterna, clavos, lanz
mano que golpe
monedas, corona d
espinas, túnica
sudario) y las alegorí
(Cruz-árbol florid
Cruz-escalera, Cru
espada, Cruz-martill
Cruz-llave). Las man
que salen de las flores,
un lado, coronan a l
Iglesia y abren l
puertas del Paraíso y, e
el otro, hieren a Satan

◄ *Los frutos de l Pasión de Cristo*, 168
procedente d
monasterio de l
Solovki, Museo de Ar
Figurativo, Arjánguels



El icono de Cristo en el trono entre las cohortes angélicas y los símbolos de los cuatro evangelistas tiene orígenes paleocristianos y es el centro de la déesis.

En el trono

Texto
«El conocimiento más atento de las cosas ocultas, que conduce al alma a la realidad invisible a través de las cosas visibles, es como una nube que oscurece el mundo sensible y guía el alma hasta el conocimiento de lo que está escondido.» (Gregorio de Nisa)

Título
Salvador entronizado (*Spas 'na Prestole*); Salvador entre las potencias celestiales (*Spas v Silach*); Cristo en la Gloria; Zar de la Gloria Jesucristo; Cristo en majestad

Fuentes
Is 6, 1-4; Ez 1, 1-28; Ap 4, 1-9; Dionisio Areopagita, *Jerarquía celeste*

Iconografía
Cristo en el trono con el Evangelio abierto, tronos, serafines, querubines

La imagen del Salvador en el trono es de origen bizantino, y se remonta a los siglos anteriores a la iconoclasia. En los siglos XII y XIII viajó de Capadocia a Rusia y allí alcanzó la perfección en el orden principal del iconostasio con los grandes iconos de Teófanes el Griego y Andrei Rublev. Las fuentes del tema se recogen de la visión de Isaías donde el Señor aparece en un trono rodeado de serafines (6, 1-4), en la visión de Ezequiel que lo describe entre los cuatro vivientes (1, 4-28) y en la visión de Juan donde el trono se inscribe en un arco iris (Ap 4, 2-9). Las variantes de este prototipo son el Evangelio en las rodillas abierto o cerrado y —sobre todo en Rusia— la rotación y asimetría de la pierna y el pie izquierdos, que acentúan el dinamismo de la composición. Los Padres interpretan a los cuatro vivientes del Apocalipsis (ángel, águila, león y buey) como símbolos de los cuatro evangelistas. La mandorla de luz oculta imágenes de ángeles en filigrana, origen de la iconografía del Salvador entre las potencias angélicas, característica del siglo XV y de tradición moscovita. Cristo aparece entronizado en un rombo rojo inscrito en un óvalo azul, contenido a su vez en un cuadrado rojo. Las figuras geométricas encierran imágenes de querubines y serafines.



► Escuela de Novgorod, *El Salvador en el trono*, siglo XVI, procedente de Moscú, monasterio de San Nicolás, Galería Tretiakov, Moscú.

La inscripción IC XC con las iniciales de Jesucristo; las tres letras del nimbo crucífero significan «Yo soy El que es», el nombre con que Dios se reveló a Moisés en el monte Sinaí.

La imagen en filigrana del trono y de los serafines se reparte por el rombo rojo y el óvalo turquesa entre rayos de luz.



Las cuatro esquinas que forma el óvalo verde en su intersección con el recuadro rojo (que representa el cielo extendido como un palio) contienen las imágenes antropomorfas de los cuatro evangelistas.

Los bordes del manto flotante que llenaba el Templo del Señor en la visión de Isaías (6, 1-4).

Las ruedas de fuego con ojos y alas a que se refiere Ezequiel (1, 15-21) determinan una rotación que subraya en lo alto el respaldo curvo del trono.

▲ Andrei Rublev, *El Salvador entre las potencias*, hacia 1410, Galería Tretiakov, Moscú.



La piedad, momento culminante de abandono y muerte, es también un atributo de María, en cuyos brazos reposa el Hijo bajado de la Cruz, esposo de la humanidad.

No llores por mí

Texto
«No llores por mí, oh Madre, al verme en el sepulcro, tú que en tu seno concebiste a este Hijo sin semilla; resucitaré en la gloria, como Dios para siempre, y te glorificaré en la fe y el amor.» (Canon del Sábado Santo)

Título
El esposo (*Nymphios*); «No llores por mí, Madre» (*Ne Rydaj Mene, Mati*); Hombre de los dolores; Piedad (*Imago pietatis*); Cristo en el sepulcro (*Christos vo Grobe*); Llanto sobre Cristo muerto

Fiesta
Viernes Santo

Fuentes
Flp 2, 5-11

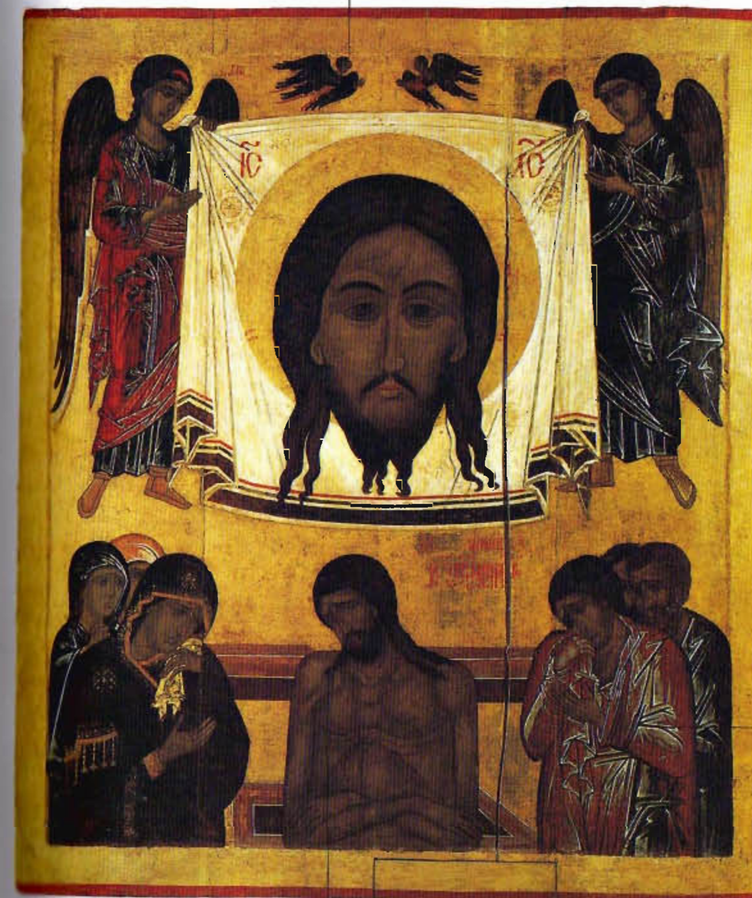
Iconografía
Cristo en el sepulcro, la Virgen, Juan, José de Arimatea, Nicodemo, el centurión Longinos, discípulos y mujeres piadosas

► *Cristo Hombre de los dolores*, Museo Arqueológico, Kastoria.

La iconografía de la *Imago pietatis* ofrece la imagen del cuerpo de Cristo muerto saliendo del sepulcro, y nació en Constantinopla durante el siglo XII, cuando la Sábana Santa aún estaba expuesta en Santa Sofía. El lienzo con la impronta de Cristo, parcialmente doblado, sirvió de modelo a los iconógrafos. La inclinación de la cabeza hacia la derecha ha sido confirmada por estudios recientes de la huella de la Sábana Santa de Turín. Cristo muerto, de pie en el sepulcro, es el esposo: la boda entre Dios y la humanidad se ha consumado en el leño de la Cruz, donde Cristo ha regenerado con su sangre a la nueva humanidad (la Iglesia, representada por María). En otros casos, el orden superior del icono contiene la imagen del *mandylion* sujeto por dos ángeles. El icono del esposo recibe también el nombre de «No llores por mí, Madre». En muchos ejemplos acompañan al llanto de la Madre el apóstol Juan, las mujeres piadosas y los discípulos. La imagen horizontal y de cuerpo entero de Jesús muerto, pintada o bordada en la tela de los *epitaphioi*, enlaza con el Llanto, y remite claramente a la Sábana Santa. Estas imágenes pintadas o bordadas se llevan en procesión el Viernes Santo y el pueblo las besa mientras se canta el tropario. La iconografía del esposo es la base de las Pietà italianas, como las de Giovanni Bellini y Miguel Ángel.



Los arcángeles Gabriel y Miguel aguantan el sudario con el rostro de Cristo y lo ofrecen a la veneración de los fieles. Dos pequeños serafines vuelan con los instrumentos de la Pasión.



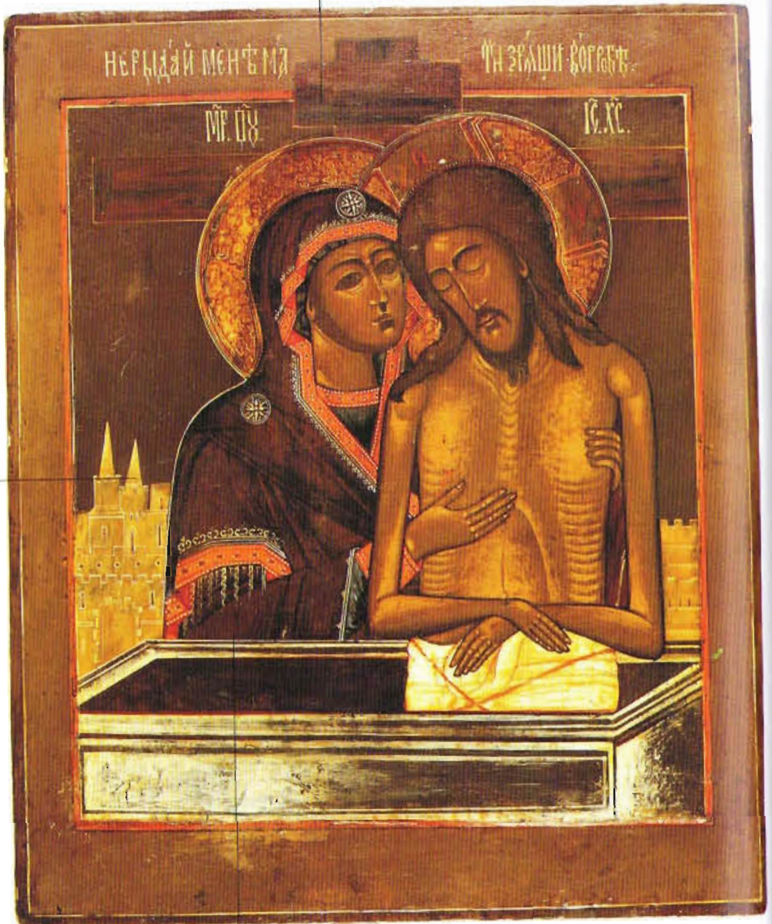
María y Juan comparten el patetismo de su llanto por Cristo muerto. Las mujeres piadosas y los discípulos se unen a su dolor, pero también a la luz que brilla en las túnicas de ambos. Cristo, difunto, aparece como un cuerpo opaco, terroso, sin luz. Ellos serán los testigos de su Resurrección.

▲ Escuela de Moscú, *Salvador «No hecho por mano de hombre» y No llores por mí, Madre*, siglos XVI-XVII, Museo Kolomenskoe, Moscú.

La oscura cabellera, dividida en cuatro mechones, enlaza la imagen de Jesús en el sepulcro con la sábana, el Jesús misericordioso que refulge en la tela blanca del mandylion.

La Cruz de la que se desprende a Cristo cierra la composición con la inscripción: «No llores, Madre, al verme en el sepulcro».

La muralla de Jerusalén al fondo recuerda que Jesús nació y murió extramuros de su ciudad al igual que los profetas.



María abraza a su Hijo muerto. En los brazos maternales casi parece sonreír. Es el mismo Jesús de la Virgen de la Ternura, que se abandona con plena confianza al corazón amante de María.

▲ *El esposo*, finales del siglo XVIII, procedente del norte de Rusia, colección privada.



La imagen de Cristo no es obra de un artista, sino revelación de quien quiso dejar impresas las facciones de su Santa Faz en la tela de la Verónica.

No hecho por mano de hombre

La tradición occidental identifica como el «verdadero» rostro la huella que dejó Cristo milagrosamente en la tela que usó la Verónica para secarle la cara en el Calvario. Cuenta la *Leyenda áurea* que el emperador Tiberio se curó al ver esta imagen, que llevó a Roma la Verónica. La reliquia, que recibe ese nombre, «Verónica», fue copiada repetidamente hasta que se perdió su rastro. Hay quien la identifica con el icono de Manopello (Chieti), o con el de Génova (San Bartolomeo degli Armeni). Según el Oriente cristiano, la auténtica Santa Faz es el *mandylion*, el retrato que Jesús envió a Edesa para curar al rey Abgar. Este se escondió en un muro, se recuperó en el 545 y se llevó a Constantinopla en el 944. La imagen estuvo expuesta en Santa Sofía de Constantinopla hasta 1204 (año en que desapareció, a principios de la cuarta cruzada), y podría corresponder a la Sábana Santa de Turín doblada. La teja (*keramion*) que ocultó el *mandylion* durante las persecuciones conserva la huella inversa de la Santa Faz. Actualmente hay tres *mandylion* que derivan del de Constantinopla: el santo *keramion* de Novgorod, la Santa Faz de Laon y la Santa Faz de Yaroslavl.



Texto
«Dios se hizo hombre para regenerar la imagen del hombre, destruida por el pecado, y restauró su icono original.» (Padres de la Iglesia)

Título
Verónica; Toalla (*Mandylion, Ubruz*); Sagrada Teja (*Keramion*); Salvador sobre la Baldosa (*Spas na Crepii*); Salvador sobre la Tela (*Spas na Ubruse*); «No hecho por mano de hombre» (*Acheropita; Spas Nerukotvornyi*); Redentor de la Barba mojada (*Spas Mokraia Brada*); Salvador de las almas (*Psychosostes*)

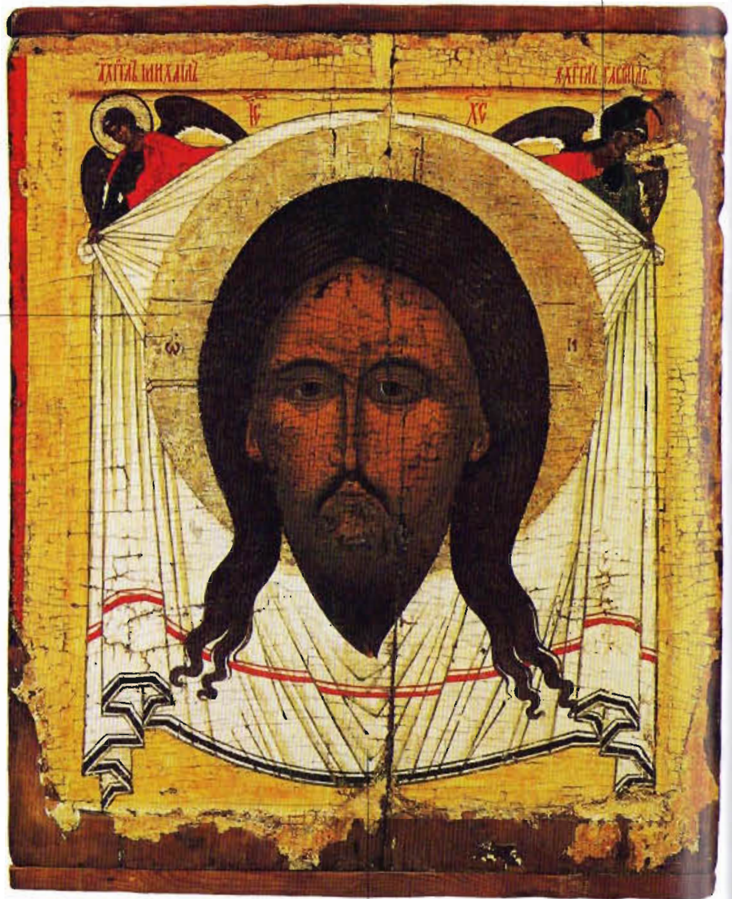
Fiesta
Traslado del *mandylion*: 16 de agosto

Fuentes
Jacobo de Vorágine, *Leyenda áurea*; Juan Damasceno, *De la fe ortodoxa*

◄ *Rostro de Cristo «No hecho por mano de hombre»*, segunda mitad del siglo XIX.

Los arcángeles Miguel y Gabriel sostienen los bordes del lienzo de la Verónica con la Santa Faz impresa; el arco que forma la tela recuerda la curvatura de los cielos y el hecho de que se doblaran para revelar a Cristo, que «plegó los cielos lo mismo que una tienda».

El rostro, típicamente ruso, de intenso color rojo, refleja el nexo indivisible entre la muerte y la Resurrección, y exalta la naturaleza humana y divina de Cristo. El nimbo lleva el signo de la Cruz y la inscripción «Yo soy El que es». La barba puntiaguda realza el óvalo de la cara, la sombrea, con suavidad.



Los pliegues del mandylion *crean un motivo ornamental que acentúan los ribetes rojos y negros. Los pliegues del centro repiten las líneas de la barba, y subrayan la torsión de la punta hacia la derecha.*

▲ *Salvador «Acheropita»*, siglo XVI, procedente de Tichvin, Museo Ruso, San Petersburgo.

El lienzo sagrado de la Verónica se presenta sobre el color dorado del fondo como un objeto sacro preñado de energía divina. Las letras O, ω y N del nimbo con la cruz son una referencia al trigrama santo que se reveló a Moisés en el monte Sinaí: «Yo soy El que es». Las letras IC y XC corresponden, en las esquinas azules, a las iniciales de Jesucristo.

Los ojos, grandes y marrones, confieren un intenso magnetismo al rostro. La nariz, larga y estrecha, y la boca pequeña y cerrada, indican silencio y fuerza interior.



La voluminosa cabellera forma alrededor de la cabeza un dibujo regular de surcos concéntricos que recuerda los anillos de crecimiento de los árboles. El conjunto del rostro se completa con un bigote largo y caído y una barba poblada, de dos puntas.

▲ *Santa Faz de Yaroslavl*, primera mitad del siglo XIII, Galería Tretiakov, Moscú.

La dirección del mechón de la frente y de la mirada —que acentúa la asimetría de las cejas— conserva la huella inversa que dejó el mandylion *en la teja* (keramion) *que lo escondió durante las persecuciones.*

Cristo aparece en el centro del nimbo inscrito en el cuadrado del icono. El círculo simboliza el cielo y el cuadrado, la tierra. En las iglesias ortodoxas, la cúpula del cielo cubre el cubo que representa el mundo.



Parece que el cabello, oscuro, ondulado y con hilos de oro, haya sido peinado con el estrígilo. Bajo las orejas, el pelo se divide en trenzas acabadas en rizos similares a las puntas de la barba.

▲ Escuela de Novgorod, *Santo «keramion»*, anverso de un icono procesional de dos caras, hacia 1167, Galería Tretiakov, Moscú.

La frente luminosa y alta, con forma insólita de ojiva, se enmarca en una espesa cabellera que rodea un nimbo de luz.



A la sombra de las cejas, los ojos (grandes, negros, profundos y expresivos) parecen grabados en la madera. La nariz regular subraya la firme voluntad del pensamiento. La barba, poblada y suave, termina en dos puntas, según el prototipo del Salvador de la Barba húmeda.

Esta imagen, cubierta por una riza de plata con adornos florales, deriva del original de la Santa Faz de Edesa. En Ustiug Velik (Rusia) se realizaron muchas copias desde 1447.

▲ *Salvador «Acheropita»*, mediados del siglo XVI, Museo Etnográfico, Velik Ustiug.



La imagen de Emmanuel dormido expresa alegóricamente un contenido teológico: lejos de descansar, el que creó el mundo lo protege y lo salva.

Ojo que vela

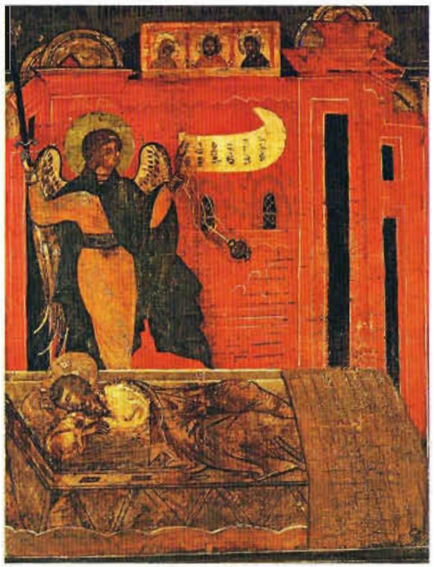
Texto
«No, no duerme ni dormita el guardián de Israel. Yahvé es tu guardián, tu sombra, Yahvé, a tu diestra. Yahvé guarda tus salidas y entradas, desde ahora y por siempre.» (Sal 121, 4-8)

Título
Emmanuel dormido; Salvador «Ojo que vela» (*Spas Nedremannoe Oko*)

Fuentes
Gen 49; Sal 110; Sal 121; Jn 1

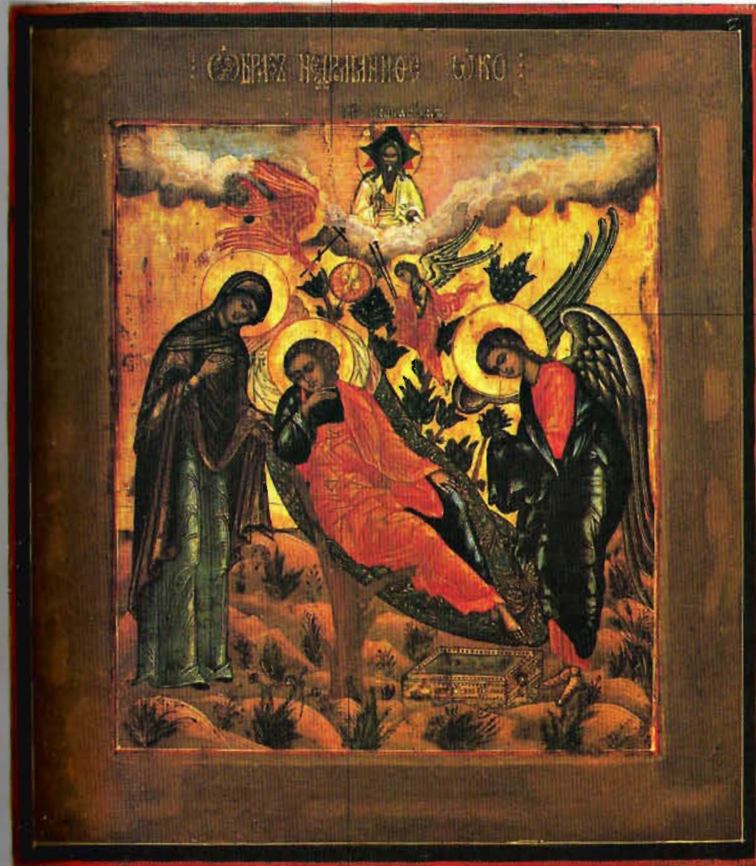
Iconografía
Emmanuel acostado, el arcángel Gabriel, la Virgen, los ángeles de la Pasión, el Paraíso, un sarcófago, el Anciano de los Días

Cristo Emmanuel duerme en una especie de sarcófago, que por su forma cuadrada representa la tierra. Gabriel, el ángel que anunciará su encarnación, le vela. Esta iconografía nació en el siglo XIV en el monte Athos, y se difundió por Rusia durante el XVI con variantes significativas: el Niño (que no se acuesta en posición horizontal, sino en diagonal) descansa y medita en presencia de la Virgen orante. La escena podría corresponder a un descanso en la huida a Egipto. Los ojos del niño se abren: «No, no duerme ni dormita el guardián de Israel» (Sal 121); apoya su cabeza en el brazo derecho. La escena prefigura su muerte, cosa que se hace patente con la presencia de dos ángeles, uno con los instrumentos de la Pasión y el otro con el abanico litúrgico (*ripidion*). La mirada de Emmanuel es distante, contempla el Paraíso y la futura Pasión. Emmanuel descansa a la sombra del árbol de la Vida, y en algunos iconos aparecen cisnes y un pequeño sepulcro vacío a sus pies. Las cartelas recogen las palabras del diálogo entre la Madre y el Hijo. María dice: «Señor omnipotente, Hijo y Dios mío, préstame oídos y escucha la plegaria de tu Madre, que reza tu santo nombre». Cristo responde: «¿Por qué temes, oh madre, al verme tendido en el tálamo, crucificado y depuesto en el sepulcro? Resucitaré en la gloria, y tomaré venganza del Infierno».



► *Emmanuel dormido*, siglo XVII, procedencia rusa, Colección Von Mauchenheim, Frankfurt.

El cielo se abre y aparece el Anciano de los Días bendiciendo. La paloma del Espíritu Santo se inscribe debajo, en un círculo rojo con rayos de oro. Un serafín lleva la Cruz y un ángel, los instrumentos de la Pasión.



El arcángel Gabriel vela sobre quien se encarnará en el seno de la Virgen María tras la anunciación.

Las ramas verdes del árbol de la Vida dan sombra a Emmanuel. Cerca, en el suelo, el sepulcro donde será depositado.

▲ *Salvador Ojo que vela*, procedente de Moscú, primera mitad del siglo XIX, colección privada.



Cristo adulto, bendiciendo y con el Evangelio abierto o cerrado, es un prototipo de mucha antigüedad. Testimonia la historicidad de la encarnación contra las herejías de los primeros siglos.

Señor del universo

Texto
«El Verbo ilimitado del Padre se ha limitado a sí mismo en su encarnación, ha devuelto el arquetipo primitivo a la imagen corrompida y la ha llenado de belleza divina.» (Liturgia bizantina)

Título
Salvador de busto entero (*Oplecni Spas*); Pantocrátor; Juez; Soberano; Ojo tremendo, furioso o ardiente (*Spas Yaroe Oko*)

Fuentes
Documentos del concilio de Nicea; Juan Crisóstomo, *Tres tratados sobre los iconos*

Iconografía
Un libro abierto o cerrado (o un rollo), una mano que bendice, un nimbo con la cruz

En el año 325, el concilio de Nicea confirmó que Cristo era la imagen visible y perfecta del Padre. Siguieron tres siglos de lucha contra las herejías que negaban la naturaleza divina (arrianismo) o humana (monofisismo) de Cristo, hasta que se logró establecer que la persona de Cristo contiene la unión hipostática (es decir, personal) de dos naturalezas, la humana y la divina. El icono del Pantocrátor se convirtió en el símbolo de ese combate. Los iconos sufrieron destrucciones, sobre todo en tiempos del emperador iconoclasta León III Isáurico, y se persiguió a sus defensores, entre ellos Juan Crisóstomo, el más acérrimo. Al defender la imagen de Cristo como hombre-Dios, se defendía el principio de la encarnación y la eficacia de la salvación. El icono se convirtió en un poderoso baluarte de la verdadera fe y contó con mártires, hasta que el séptimo concilio ecuménico de Nicea (787) proclamó la Ortodoxia (842). El icono de Cristo Pantocrátor, Señor del universo, es la imagen de la victoria de la fe ortodoxa sobre las herejías.



► *Pantocrátor Ojo furioso (o ardiente)*, primera mitad del siglo XIV, catedral de la Dormición, Kremlin, Moscú.



El gran nimbo dorado contrasta con la oscura cabellera. Los ojos, abiertos y asimétricos, trascienden los confines del espacio y el tiempo. La suavidad de la pincelada que plasma el rostro se inspira en antiguos modelos orientales. El resultado es un equilibrio perfecto entre naturalismo y transfiguración mística.

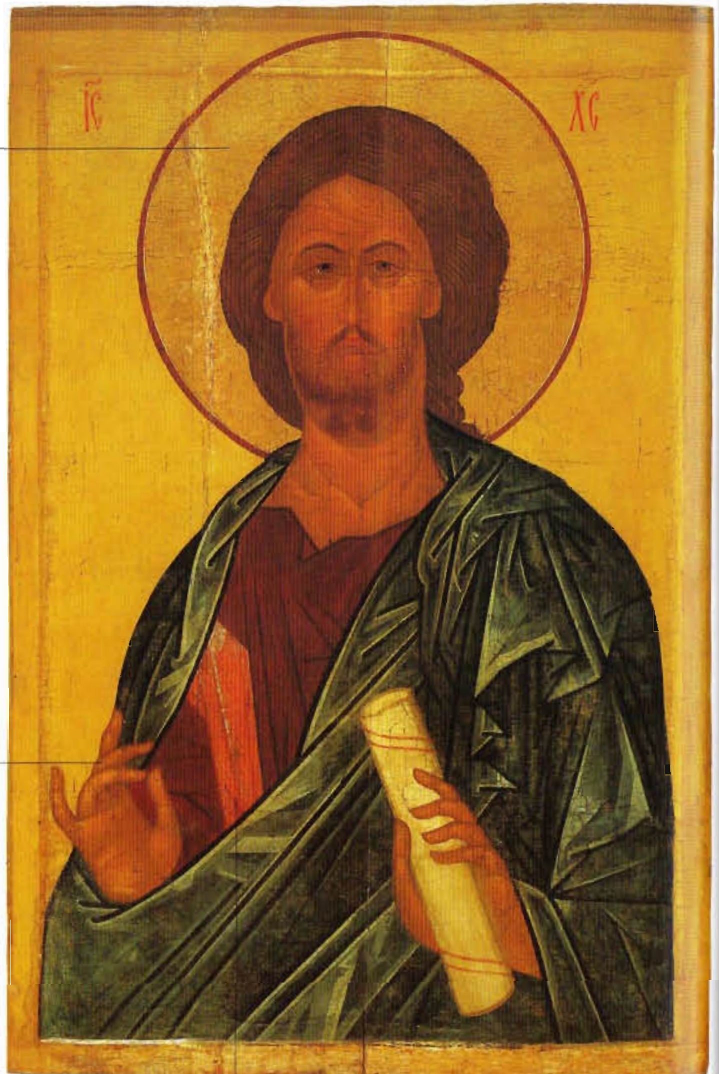
La mano derecha aprieta contra el pecho un magnífico Evangelio con cierres dorados y gemas blancas, rojas y azules, que forman una cruz en el centro.

La mano izquierda, en bendicción con los dedos doblados, forma las iniciales del monograma de Cristo: IC XC.

▲ *Cristo Pantocrátor*, siglo VI, monasterio de Santa Catalina, monte Sinaí.

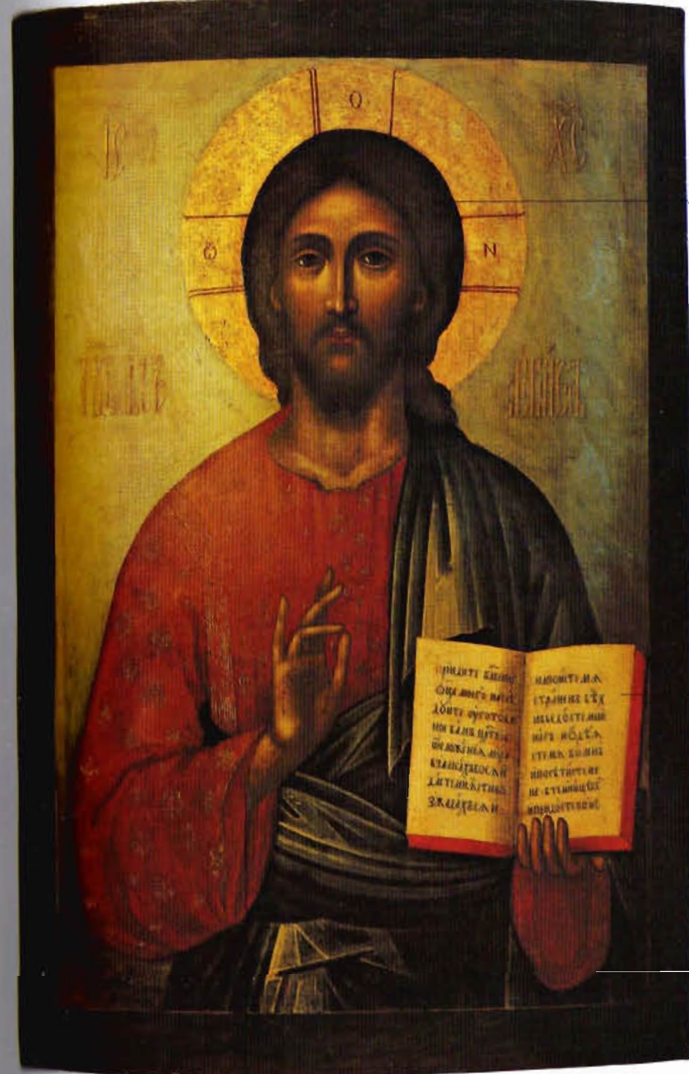
La cabellera, poblada y recogida, enmarca el rostro y cae en una suave trenza por el hombro izquierdo sugiriendo una leve torsión de los hombros. La anchura del cuello refleja la plenitud del hálito del Espíritu Santo. La barba es una sutil filigrana que da sombra a la cara. La expresión deriva del Salvador de Andrei Rublev, pero se diferencia por su distanciamiento ascético.

La mano derecha bendice formando con los dedos las iniciales IC XC, el monograma de Jesucristo, escrito arriba a ambos lados del nimbo.



*El manto rojo oscuro (quitón), cruzado por una faja dorada (*stichos o clavus*), expresa la divinidad regia de Cristo. El color turquesa del manto (*himation*), cuyos pliegues brillan con resplandores de luz, simboliza la naturaleza humana. La mano izquierda cierra el rollo en espera del día del Juicio Final.*

▲ *Cristo Pantocrátor*, hacia 1530, procedente de Gumenec, déesis de la iglesia de la Protección, Museo de Rostov.



El modelado en claroscuro de la cara es fiel a la pintura de Simon Usakov, y revela las características de un arte cortesano refinado y de oficio. El nimbo con la cruz y la inscripción «El que es» (O ω N) baña el rostro en un halo místico que vibra cuando el icono recibe la luz trémula de lámparas de aceite o cirios.

La sensibilidad del cliente queda de manifiesto en la elección del texto que reproduce el libro abierto. Se trata del pasaje de Mateo (25, 34-36) que se refiere al día del Juicio: Cristo nos reconocerá teniendo en cuenta el amor que hayamos mostrado hacia el prójimo.

Las mangas holgadas y los adornos florales de la túnica delatan la influencia del estilo barroco occidental. El patriarca Nikón introdujo la bendición sacerdotal con el monograma de Cristo en la mano.

▲ *Cristo Pantocrátor*, hacia 1670, procedente de Moscú, Armería, Museo Kolomenskoe, Moscú.



Así como la corte terrenal se reúne en torno al emperador o el zar, la corte celestial se reúne en torno a Cristo, en los monumentales iconos del orden principal del iconostasio.

Intercesión

Texto
«Si la contemplación basada en el intelecto hubiera sido suficiente, habría bastado con que el Verbo viniera entre nosotros solo intelectualmente.» (Teodoro Estudita)

Título
Intercesión, Plegaria, Súplica (*Déesis*)

Fiesta
Cristo Rey

Fuentes
Mt 17, 1-9; Mc 9, 2-13; Lc 9, 28-36

Iconografía
Cristo en el trono, rodeado por María, Juan Bautista, los arcángeles Miguel y Gabriel, Pedro y Pablo, Elías y Nicolás Taumaturgo (u otro santo local), mártires, monjes y beatos

El episodio evangélico de la Transfiguración es considerable como una primera forma de déesis: Cristo se apareció a sus discípulos en lo alto del monte Tabor, entre Moisés y Elías orantes. La déesis más sencilla, con tres figuras (*trimorphon*), se remonta a los primeros siglos del arte bizantino. Cristo aparece en el trono, la Virgen a su derecha y Juan Bautista a su izquierda. Se trata de los dos intercesores más poderosos ante Dios, y se representan en tres cuartos con las manos levantadas en actitud de súplica. Aparecen otros orantes añadidos a izquierda y derecha en orden jerárquico. La déesis se extiende horizontalmente formando una larga teoría de santos: los arcángeles Gabriel y Miguel, los apóstoles Pedro y Pablo, Elías y un santo local, los Padres de la Iglesia, los monjes y los beatos. La déesis suele ser de cuerpo entero o de medio busto, limitada a las caras en una o varias tablas anexas. Entre los siglos XIII y XV, el orden dedicado a la déesis era principal y el más imponente: los iconos eran altos, con imágenes de tamaño natural de María, y los santos se alineaban sobre las puertas reales e invitaban a los fieles a mirar hacia arriba y asombrarse. En Bizancio se difundieron pequeñas déesis portátiles en forma de díptico o tríptico. Se colocan iconos con pequeñas déesis en las paredes de las casas en señal de protección.



► *«Déesis» con Cristo, la Virgen y el Bautista; en el marco, Juan Eleison y Juan Climaco,* monasterio de Santa Catalina, monte Sinaí.

Cristo tiene a su derecha a la Virgen María, el arcángel Gabriel y el apóstol Pedro con las llaves y una cartela doblada, y a su izquierda a Juan Bautista, el arcángel Miguel con la esfera celeste y el apóstol Pablo con un libro cerrado.



Texto de la inscripción: «Los siervos de Dios Grigori (izquierda), Maria (derecha), Jakov (segundo a la izquierda), Stefan (segundo a la derecha), Evsei (tercero a la izquierda) y Timofei (centro derecha), y Olfim (centro izquierda) con sus hijos (los niños entre Olfim y Timofei) rezan al Salvador y a la Purísima Madre de Dios para que intercedan por sus pecados».

Los habitantes de Novgorod, con ropa de colores y cafetanes de cuello rojo típicos de los mercaderes del siglo XV, levantan la mirada y las manos hacia Cristo y los santos. Sus pies se apoyan en un «prado espiritual» parecido al del plano superior. Hasta ahí los eleva la oración.

▲ *Los novgorodianos rezando,* 1467, Museo de Novgorod.

*La Virgen con el manto rojo oscuro de las mujeres orientales (*maphorion*) y Juan Bautista (al otro lado) con la túnica de pelo de camello bajo el manto (clámide) son los intercesores más poderosos ante el trono de Cristo.*

Cristo se sienta en un doble cojín rojo y turquesa del mismo color que la túnica y el manto, lo que indica sus dos naturalezas, humana y divina, cuya unión se simboliza uniendo los dedos pulgar y anular.

Los arcángeles Miguel y Gabriel, en lados opuestos, con los símbolos de su poder: un cetro largo y fino, y una esfera celeste con las iniciales de Cristo.

El fondo dorado representa la luz no creada que baña los cuerpos transfigurados de Cristo y sus santos, que viven en una dimensión eterna fuera del tiempo y del espacio.

*San Nicolás, con una estola sacerdotal (*omophorion*) adornada con cruces rojas y borlas. También el manto (clámide) se cubre con cruces en blanco y negro. Nicolás y Elías al otro extremo, con el característico manto rojo forrado de piel, son los santos más cercanos a los fieles por los que interceden y a los devotos que los han elegido como patronos.*

El prado verde recuerda el Paraíso y el mar de cristal del Apocalipsis. El verde es el color de la vida y descubre la presencia del Espíritu Santo que renueva la faz de la tierra.



► Escuela de Novgorod, *Déesis*, finales del siglo XV-principios del XVI, procedente de Borovsk, iglesia de la Protección de la Virgen, Galería Tretiakov, Moscú.



La pompa de los símbolos reales y sacerdotales del emperador bizantino y del zar ruso remite a la gracia y la belleza de Cristo, verdadero rey y sacerdote eterno.

Rey de reyes

Texto
«Toda espléndida, la hija del rey, con vestidos recamados en oro; con sus brocados es llevada ante el rey.» (Sal 44, 14-15)

Título
Rey de reyes (*Car Carem*); Sumo sacerdote; «A tu diestra una reina» (*Predsta Carica*); Salvador Gran Obispo (*Spas Veliki Archierei*)

Fiesta
Cristo Rey

Fuentes
Sal 44; Sal 109; Mt 21, 5; 27, 11; Mc 15, 2; Lc 19, 30; Jn 12, 13-15; 18, 36-37; 1 Co 15, 24; Nicolás Cabasilas, *La vida en Cristo*

Iconografía
Cristo vestido de rey y sacerdote, bendiciendo con un libro y un cetro; la Virgen vestida de reina, y Juan Bautista con un rollo abierto

Las bodas místicas entre Cristo y la Iglesia se anuncian en las palabras del salmo 44: «A tu diestra una reina con el oro de Ofir». La Virgen representa a la Iglesia-reina y Cristo es el esposo, el rey y el sacerdote. El Antiguo Testamento contiene un presagio de la imagen de la Virgen en la reina de Saba, que visitó a Salomón atraída por su sabiduría. El oro de Salomón procedía de Ofir, según refiere el libro de los Reyes (1 R 9, 28). Cristo aparece vestido como corresponde a su dignidad real y episcopal, y su imagen a través del rey Salomón enlaza con otra variante iconográfica: el icono de la Santa Sofía, la Sabiduría Divina en el trono entre la Virgen y el Bautista. A la imagen de Cristo como sumo sacerdote se dedican algunos iconos simples que se hacen eco de las palabras del salmo 109: «Tú eres por siempre sacerdote, según el orden de Melquisedec». La mitra de Cristo se adorna de perlas preciosas y colgantes rojos y azules (*parapendoulia*). El texto del libro abierto es el siguiente: «Mi reino no es de este mundo» y «Tomad, comed, este es mi cuerpo». Las inscripciones rojas en griego del fondo dorado, a derecha e izquierda, así lo confirman: «Rey de reyes» y «Sumo sacerdote».



► Michael Damaskinos, *Cristo sumo sacerdote*, segunda mitad del siglo XVI, Museo Bizantino, Atenas.

Cristo presenta los rasgos típicos de un zar ruso. Sobre el sakkos *episcopal, adornado con pequeñas cruces en negativo, lleva una estola (*omophorion*) con una gran cruz negra, que baja hasta el borde del manto episcopal desde el hombro derecho.*

María, con regias vestiduras adornadas con perlas y relieves de oro, como una emperatriz bizantina, lleva una corona preciosa y ostenta el cetro en una mano. Su figura recuerda a la reina de Saba frente a Salomón.



▲ Maestro serbio activo en Novgorod, *A tu diestra una reina*, hacia 1380, catedral de la Dormición, Kremlin, Moscú.

Si Cristo es el esposo, Juan Bautista es el amigo del esposo que exulta y se alegra por él, así dice el rollo que lleva el profeta en la mano.



En la Última Cena, después del lavatorio de pies, Jesús se comparó con una vid mística. El viñador es el Padre y los sarmientos, sus discípulos.

Vid Verdadera

Texto
«Calla la vid cuando recogen la uva, como el Señor cuando lo juzgan; calla la vid cuando la despojan, como el Señor cuando lo ultrajan; calla la vid cuando la podan, como el Señor cuando lo matan.» (Cirilonas)

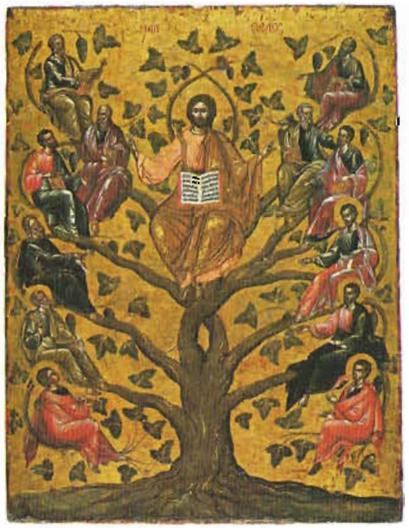
Título
Vid Verdadera; «Yo soy la vid»

Fiesta
Jueves Santo

Fuentes
Jn 15, 1-11; Cirilonas, *Discurso de la última Cena*; Dionisio de Furna, *Hermenéutica de la pintura*

Iconografía
Cristo se sienta en el centro del árbol, bendiciendo con el Evangelio abierto; los doce apóstoles con cartelas o libros bendicen o conversan en los sarmientos. Los más próximos a Cristo son Pedro y Pablow

Este tema, típicamente eucarístico, recoge el discurso de Cristo a sus discípulos tras el Lavatorio de pies: «Yo soy la vid verdadera, y mi padre es el viñador. Todo sarmiento que en mí no da fruto, lo corta, y todo el que da fruto, lo limpia, para que dé más fruto» (Jn 15, 1-2). La iconografía de Cristo Vid Verdadera nació durante el siglo XV en la isla de Creta y en el monte Athos, donde se habían refugiado muchos artistas tras la caída de Constantinopla (1453). En los siglos XVI y XVII, el tema se difundió y encontró su emplazamiento más natural en los paramentos litúrgicos sacerdotales y episcopales. Cristo domina la escena desde la bifurcación del tronco, bendice con ambas manos y los brazos en alto, y sostiene un Evangelio abierto en las rodillas. El tronco se ramifica en doce sarmientos con hojas y racimos. Los apóstoles se sientan en las ramas. Pedro y Pablo, a derecha e izquierda, son los más próximos al Salvador. Los apóstoles muestran un libro o un rollo abierto. Conservan los rasgos de sus iconografías tradicionales y es posible distinguirlos sin necesidad de recurrir a las iniciales que acompañan sus nimbos. En las versiones más elaboradas, la imagen del Hijo se sitúa bajo el Anciano de los Días (bendecidor) y la paloma del Espíritu Santo.



► *Cristo Vid Verdadera*, segunda mitad del siglo XVI, Museo Bizantino, Atenas.



El trono vacío preparado para el Juicio Final, acto último y conclusivo de la historia humana, es una imagen intensamente evocadora del «ya y todavía no».

Preparación del trono

Existen pocos iconos simples dedicados a este tema, que se inscribe con mayor facilidad en composiciones complejas como el Juicio Universal y la Sabiduría-Sofía. La imagen de la Preparación del trono (Etimasia) aparece en el reverso de varios iconos dedicados a otro tema, con ejemplos tan famosos como el de la Virgen de Vladimir. Se trata de la preparación del trono donde se sentará Cristo para el Juicio Final. El trono contiene el manto de Cristo Juez y un libro cerrado. En el presente caso, el libro se abre por un pasaje evangélico: «Venid, benditos de mi Padre [...] porque tuve hambre, y me disteis de comer» (Mt 25, 34-35). Tras el altar surge una Cruz y se apoyan en ella la caña con la esponja empapada en vinagre, la lanza y la corona de espinas. En la grada del trono hay un vaso con los clavos. Dos querubines rozan el trono de la Etimasia con sus alas abiertas. En caso de que el Evangelio esté cerrado, los querubines llevan sendos rollos con inscripciones: «Venid, benditos de mi Padre, recibid la herencia del Reino preparado para vosotros desde la creación del mundo» (a la derecha) y «Apartaos de mí, malditos, al fuego eterno preparado para el Diablo y sus ángeles» (a la izquierda).



Texto
«Es el momento de que prestes oídos, Satanás. La presente hora te hará ver el imperio de la Cruz y el gran poder del crucifijo. Para ti, la Cruz no es más que una locura, pero toda la creación la considera un trono, desde el que Cristo, clavado a ella, escucha como un juez en posesión de su cargo.» (Romano el Cantor)

Título
Etimasia; Preparación del trono (*Hetoimasia Tou Thronou*)

Fuentes
Sal 9, 8; 110-111; Mt 25, 31-46; Heb 2, 34; 1 Co 15, 25; Hb 10, 13

Iconografía
Un trono con el manto de Cristo Juez y el libro de la Palabra; querubines o serafines lo rodean; la Cruz con la corona de espinas y símbolos de la Pasión

◄ *Etimasia del trono*, reverso de un icono de dos caras, segunda mitad del siglo XIV, Museo Bizantino, Atenas.



Apóstoles y mártires

Mateo y Marcos evangelistas
Lucas pintor
Juan Teólogo del Silencio
Pedro y Pablo
Ignacio de Antioquía
Esteban protomártir
Demetrio de Tesalónica
Jorge de Lydda
Martirio colectivo
Marina
Menas mártir copto
Parasceves y Anastasia
Hipacio de Gangra
Floro y Lauro, Blas y Espiridión
Nicetas
Cosme y Damián
Catalina de Alejandría

◄ Escuela de Pskov, *Nicolás, Esteban, Blas, Clemente, Parasceves y Anastasia con la Virgen*, segunda mitad del siglo XV, Museo de Pskov.



Las imágenes de los evangelistas trabajando en sus scriptoria *derivan de las miniaturas de los evangeliarios del siglo* XIV, *y aparecen pintadas en los batientes de las puertas reales.*

Mateo y Marcos evangelistas

Texto
«El Verbo de Dios puso su morada entre los hombres y se hizo Hijo del Hombre para acostumbrar al hombre a Dios, y acostumbrar a Dios a poner su morada entre los hombres.» (Ireneo)

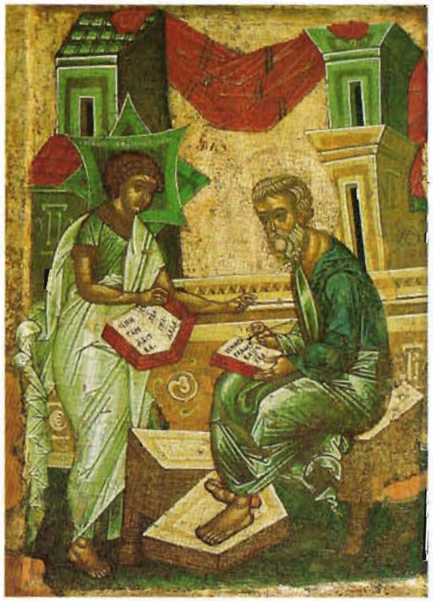
Título
Mateo apóstol y evangelista; Marcos evangelista

Fiesta
Mateo: 21 de septiembre; Marcos: 25 de abril

Fuentes
Ap 4, 1-11

Iconografía
Mateo y Marcos con los símbolos respectivos del ángel y el león; un ángel o la imagen femenina de la Sabiduría sugiere a los evangelistas las palabras que deben escribir; sitial, atril, escritorio, plumas, tinteros y raspadores, anaqueles de libros

Cada evangelista se representa en su estancia, auténtico laboratorio de escritura (*scriptorium*) dotado de anaqueles (*armaria*) para volúmenes y rollos, atriles, pergaminos, raspadores, plumas (*calami*) y tinteros. Mateo, Marcos y Lucas escriben por inspiración de un ángel, y desde el siglo XIV por la Sofía-Sabiduría, con un nimbo de doble estrella que forman dos rombos rojos y azules superpuestos. Juan oye una voz en el cielo y se la dicta a su discípulo y escribano Prócoro. Los Padres de la Iglesia establecieron el vínculo entre los cuatro evangelistas y los cuatro seres vivientes del Apocalipsis. Mateo, autor de la versión más popular de los tres sinópticos, tiene como símbolo al «hijo del hombre» porque su relato empieza con la genealogía humana de Cristo. Marcos se identifica con el león porque inicia su Evangelio con la figura de Juan el Bautista, hombre del desierto. El Evangelio de Marcos es el más corto y antiguo, fue escrito en Roma en los años 60-70 y algunos estudiosos lo adelantan a los años 50. Marcos fue un testigo y cronista inmejorable porque hospedó a Pedro en su casa cuando salió de la cárcel y, como conocía bien el latín, acompañó al apóstol Pablo a Roma, y al trabajo con él como secretario y traductor.



► *Mateo evangelista*, procedente de Tver, segunda mitad del siglo XV, Museo Ruso, San Petersburgo.

El ciborio a la derecha, que cierra una cortina, recuerda el Santo de los Santos. La basílica a la izquierda, con una galería de columnas, representa la casa de la Sabiduría. El paño rojo de la presencia divina se extiende entre el ciborio y la columna, símbolo de la Sabiduría.



Marcos afila la pluma de escribir con la cuchilla. Tiene delante un atril con un libro y una mesa de trabajo con plumas, estilos, tinteros, raspadores y compases; detrás, un armarium con volúmenes alineados.

La Sofía-Sabiduría es una figura femenina con cetro y sin alas, coronada por un nimbo en estrella que forman dos rombos superpuestos. Aquí indica a Marcos las palabras que debe escribir en el libro abierto: «En aquel tiempo, Jesús fue el sábado con sus discípulos...».

▲ *Marcos evangelista*, procedente de Nóvgorod, principios del siglo XVI, Museo Andréi Rublev, Moscú.



Al autor del «Evangelio de la infancia de Jesús» se le considera el primer retratista de María con el Niño. Según la tradición, se le atribuyen unos seiscientos iconos.

Lucas pintor

Texto
«Toda alma que cree concibe y genera el Verbo de Dios.» (Ambrosio)

Título
Lucas evangelista

Fiesta
18 de octubre

Fuentes
Col 4, 14; Prólogo antimarcionita; san Jerónimo; Nicolaus Monacutius (1180)

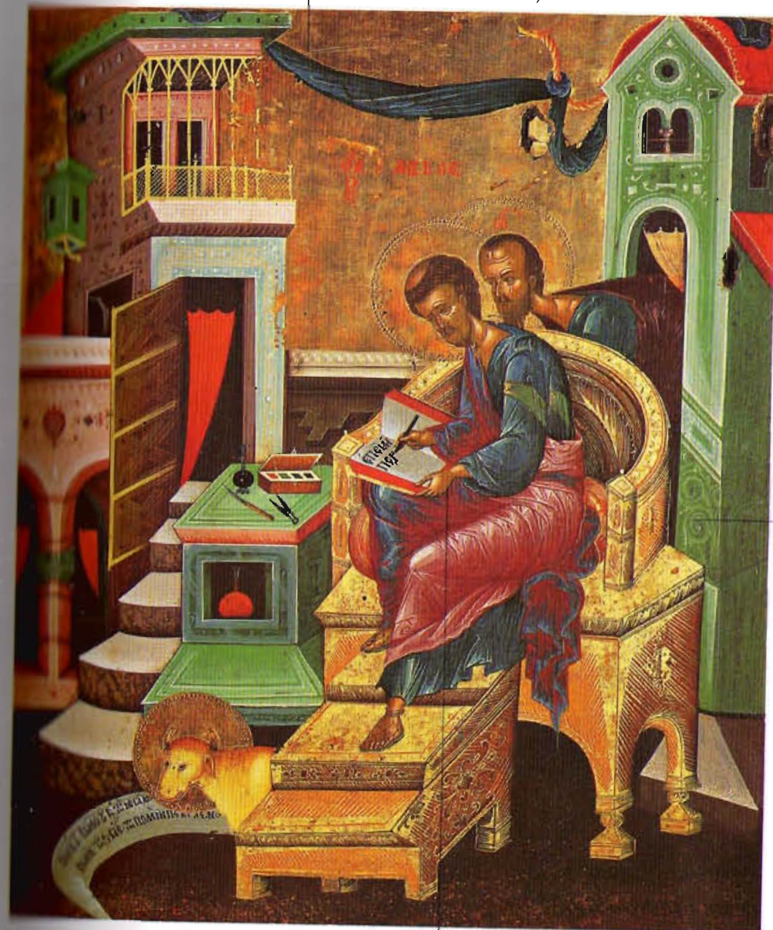
Iconografía
Lucas, ante María con Jesús en brazos, pinta su icono en el caballete en sus dos versiones: *Odighitria* y *Eleousa*

Lucas, ciudadano de Antioquía, médico en Siria y compañero de viajes de Pablo, es el autor del tercer Evangelio, y de los Hechos de los Apóstoles. Murió en Beocia a los 84 años y fue enterrado en Tebas. En el siglo IV, sus huesos se trasladaron a Constantinopla, y posteriormente a Padua, donde fueron descubiertos en 1117. En 1345, su cráneo fue llevado a Praga. En 2000, al abrirse la caja, se comprobó que el cráneo correspondía al esqueleto, y el examen de los pólenes confirmó el origen sirio de la reliquia. Lucas fue el primer pintor de la *Theotokos* (Madre de Dios), según una tradición que data del siglo V basada en antiguos iconos que se le atribuyen. Procedían de Antioquía y Tebas y se trasladaron a Constantinopla y Rusia: se trata de la *Odighitria* que se conserva en la iglesia constantinopolitana de las Blaquernas, que devolvió la visión a dos ciegos (de ahí el título *Odighitria*, «la que da la vista» o «que enseña el camino»), y de la célebre Virgen de Smolenk, que llegó a Rusia en el siglo XII y fue prototipo de numerosos iconos marianos. El símbolo de Lucas es un becerro porque su Evangelio se abre con el sacrificio de Zacarías, marido de Isabel y padre de Juan Bautista.



► Pintor serbio, *Lucas pinta el icono de la Madre de Dios «Odighitria»*, 1672, 1673, monasterio de Moraqca, Montenegro.

Los dos edificios se unen por una tela verde, señal de que se trata de un interior. Bajo la torre, una puerta con una cortina roja alberga una escalera que conduce al escritorio con los tinteros, los pigmentos y los instrumentos de trabajo.



San Luc… escribe … Evangelio; … sus espalda… el após… Pablo sale d… una pequeñ… iglesi…

▲ Onufri Qiprioti, *Lucas evangelista*, siglo XVI, puertas reales de un iconostasio, Museo Nacional de Arte Medieval, Korça (Albania).

Lucas con su símbolo, el buey, se sienta en un gran trono cubierto de hilos de oro. A él se accede por tres escalones.



El autor del cuarto Evangelio vivió exiliado en una cueva de la isla de Patmos. Allí dictó a su discípulo Prócoro la extraordinaria visión del Apocalipsis.

Juan Teólogo del Silencio

Texto
«Juan está en los orígenes de nuestra más alta espiritualidad. Como él, los silenciosos conocen ese intercambio misterioso de los corazones, y al invocar la presencia de Juan se les inflama el corazón.» (Patriarca Atenágoras)

Título
Teólogo del Silencio

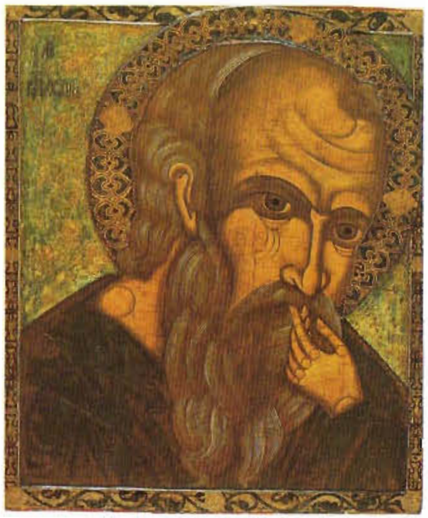
Fiesta
27 de diciembre

Fuentes
Acta Iohannis; Ireneo, *Adversus haereticos*; Prólogo antimarcionita

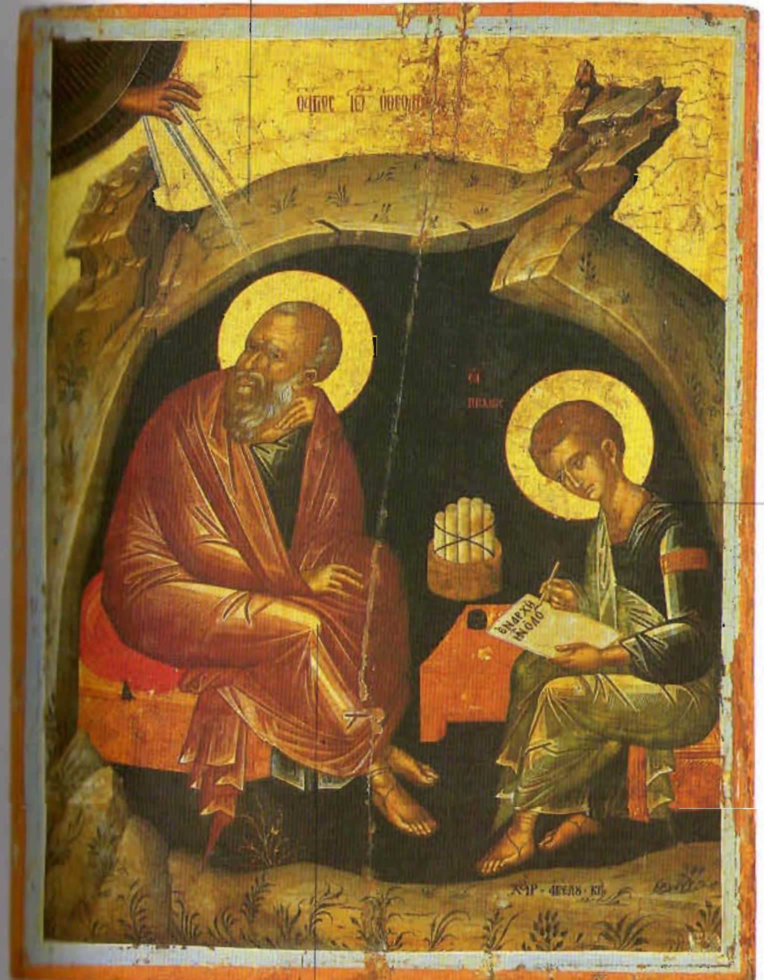
Iconografía
En la cueva, dictando el Evangelio a Prócoro, o de medio busto, con los dedos formando el monograma de Cristo y sellando los labios, mientras un ángel-Sabiduría le habla al oído

► *San Juan Teólogo del Silencio*, segunda mitad del siglo XVI, procedente del norte de Rusia, Galería Tretiakov, Moscú.

Uno de los doce apóstoles, el discípulo «que Jesús amaba», es el autor del «Evangelio del amor», o, como lo llama Orígenes, de la «flor de los Evangelios». Además, Juan escribió las tres Epístolas católicas y el Apocalipsis, la gran visión que tuvo en la isla de Patmos, donde le había exiliado el emperador Trajano. Allí dictó al diácono Prócoro, su inseparable compañero de viaje, la terrible y desconcertante visión de los hechos finales. Según el testimonio de Ireneo, obispo de Lyon, Juan publicó su Evangelio en Éfeso, donde pasó los últimos años de su vida, entre el 98 y el 117. En su iconografía, Juan aparece de dos modos distintos: imberbe, con la indumentaria del joven discípulo de Jesús, o bien anciano y con barba, como el Bautista, digno del apelativo de «Hijo del Trueno». Pese a ser una de las figuras más carismáticas de la Iglesia primitiva, en sus textos se esconde tras la figura genérica del «discípulo»; se revela como genuino «Teólogo del Silencio», y así se representa en el icono homónimo con el índice en los labios cerrados, mientras un ángel le susurra al oído la Sabiduría Divina. El símbolo de Juan es el águila, que alude a la sublimidad con que describió la divinidad del Verbo. Fue, entre los evangelistas, el que voló más alto.



Sobre el fondo dorado del cielo, que atraviesan los tres rayos trinitarios, la montaña se abre en una cueva con forma de cúpula coronada por dos espolones rocosos.



Prócor escribe l palabras d Juan en u pergamin que apoya e las rodilla Tiene a s lado u escritori rojo. Lo rollos está en el centr de la cuev atados en u cest

▲ Angelos, *San Juan el Teólogo dicta su Evangelio a Prócoro*, mediados del siglo XV, monasterio de Santa Catalina, monte Sinaí.

Sentado en un cojín de color rojo, como su manto, Juan se apoya en un codo y escucha pensativo la Palabra del cielo para comunicársela a su discípulo Prócoro.

Sorteo entre los apóstoles; Juan y Prócoro navegan hacia Asia Menor; Prócoro ayuda a Juan tras un naufragio; los dos exiliados trabajan juntos en las termas; Juan es reprendido por su desgana.

En las termas, Juan resucita a un niño ahogado por un demonio; el padre le da las gracias; Juan bautiza a los habitantes de Éfeso; Juan denuncia las fiestas paganas; Jesús se aparece a Juan; Juan cura a un endemoniado.



▲ Círculo de Dionisio, *San Juan el Teólogo en la isla de Patmos con escenas de sus peregrinaciones*, finales del siglo XV-principios del XVI, Galería Tretiakov, Moscú.

Juan cura a un joven; hace un exorcismo; cura a un niño en presencia de sus padres; entrega su Evangelio a los habitantes de Éfeso; es enterrado por Prócoro y un grupo de compañeros.

Mientras trabaja como criado en las termas con su discípulo Prócoro (detrás de él), Juan resucita a un niño ahogado por un demonio.

Estamos en las termas, según indican los canales de agua y el edificio circular del fondo de la escena.

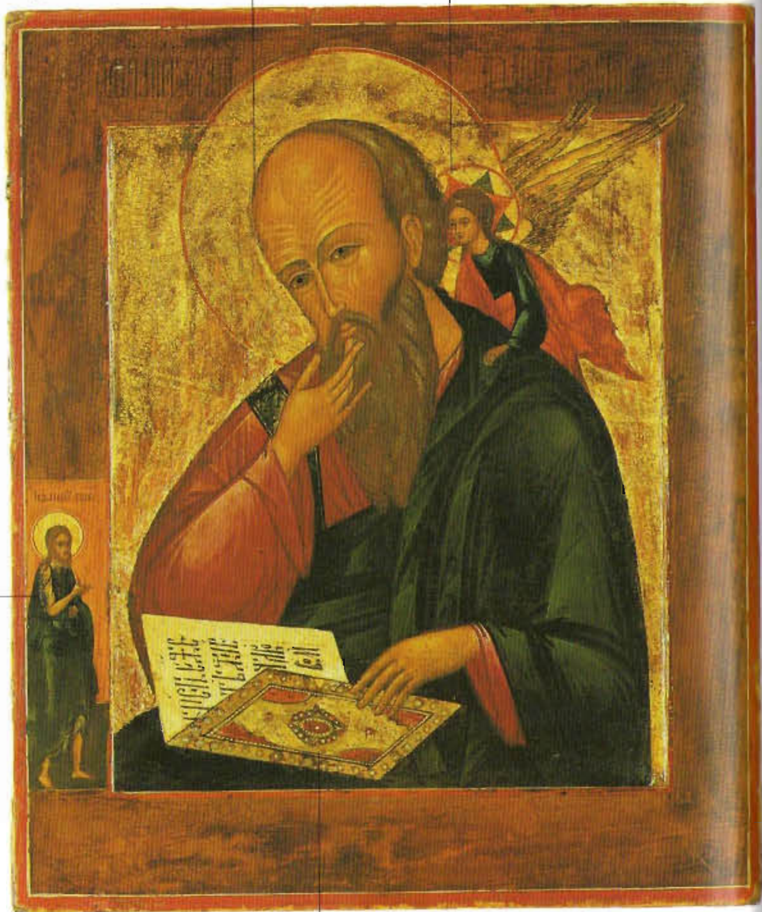


▲ *San Juan resucita a un niño*, escena lateral del icono *San Juan dicta su Evangelio a Prócoro*, principios del siglo XVI, procedente de la iglesia de Tuminskoi, Museo de Vologda.

Juan toma por la muñeca al niño, que se levanta ante la mirada estupefacta de su madre.

La frente espaciosa y abombada, surcada por arrugas luminosas, y la boca pequeña y cerrada, sobre unos dedos finos, indican la profundidad del silencio y la contemplación que lo embarga.

El ángel con la doble estrella de la Sabiduría Divina se acerca al hombro de Juan y le susurra al oído las divinas palabras.



En el marco, Juan Bautista el Precursor, otro gran místico del silencio y la ascesis.

El libro abierto, con página de color marfil y tapa adornada con gemas, parece flotar sin peso bajo los dedos de Juan, que apenas lo rozan.

▲ *San Juan Teólogo del Silencio*, principios del siglo XIX, centro-norte de Rusia, colección privada.



El beso entre el primer papa y el «apóstol de los gentiles» es el símbolo de la unidad de la Iglesia. El tema aparece en el icono del abrazo entre Pedro y Andrés, entre la Iglesia de Occidente y la de Oriente.

Pedro y Pablo

Las primeras imágenes de la *Concordia apostolorum* se encuentran en los vidrios dorados que surgieron de las catacumbas romanas. Pedro y Pablo se dan el beso de la paz, que habían logrado en el concilio de Jerusalén del año 48, bajo la representación de la iglesia de la Ley (los hebreos circuncisos) y la iglesia de la Gracia (los paganos incircuncisos). En Antioquía, al ver que Pedro daba un paso atrás hacia la tradición, Pablo no vaciló en plantarle cara: «Me enfrenté con él [con Cefas] cara a cara, porque era digno de reprensión» (Gal 2, 11). Pedro (de *cefas*, «piedra») fue el primero al que llamó Jesús, cuando aún se llamaba Simón y pescaba en el lago Tiberíades con su hermano Andrés. En cambio Pablo, cuyo nombre era Saulo, era un perseguidor feroz y violento de los cristianos, que habían visto lapidar a Esteban, el primer mártir cristiano. Saulo se convirtió en Damasco hacia el año 31 o 32, guiado por un tal Ananías, tras la visión cegadora que describe Lucas (Hch 9, 1-20). Pedro y Pablo murieron mártires en Roma, bajo Nerón, entre el 64 y el 67. Pedro fue crucificado cabeza abajo, y a Pablo, como ciudadano romano, le decapitaron. Ambos aparecen en los iconos que reúnen a los apóstoles, como en Pentecostés, aunque históricamente Pablo no se hallara presente.



Text[…]
«Cristo nos rescató [...] la maldición de la l[...] haciéndose maldito p[...] nosotros, pues dice [...] escritura: "Maldit[...] aquel que cuelgue de u[...] madero".» (Gal 3, 1[...]

Títu[...]
Concord[...] apostolorum; Corifeo[...] Principios de l[...] apóstoles; Pabl[...] Apóstol de los gentile[...] Pedro: Cefas («piedra[...] y primer pap[...]

Fies[...]
Pedro y Pablo: 29 [...] jun[...]

Fuent[...]
Hechos de l[...] Apóstoles; Gal 2, 1[...] 21; Apocalipsis d[...] apóstol Pab[...]

Iconograf[...]
Pedro y Pab[...] abrazados, de cuerp[...] entero o medio busto, [...] veces en un círculo; [...] las déesis aparecen [...] cuerpo entero o med[...] bus[...]

◄ Escuela cretense, *L[...] apóstoles Pedro y Pabl[...]* mediados del siglo XV[...] capilla de San Atanasi[...] monasterio de la Gra[...] Lavra, monte Atho[...]

La técnica pictórica «por iluminación» que se usa para pintar el rostro desde las zonas oscuras hasta las más claras expresa el renacimiento espiritual según la doctrina hesicasta de Gregorio Palamas.

El cuello, de un grosor anómalo, indica y subraya la presencia del hálito del Espíritu Santo.

La frente alta y luminosa y las facciones llenas de firmeza expresan la tensión de quien busca el rostro de Cristo con todas sus fuerzas.



▲ Andrei Rublev, *San Pablo*, hacia 1400, procedente de la déesis de Zvenigorod, Galería Tretiakov, Moscú.

Los pliegues del manto verde se siembran de reflejos más claros, cual si la fuente luminosa procediese de la túnica azul lapislázuli, punto de máxima concentración de la luz divina.



▲ Escuela de Novgorod, *Veneración de las cadenas de san Pedro Apóstol*, 1558, Museo de Novgorod.

Encabezando al pueblo de Novgorod, el zar y el metropolita veneran las cadenas de Pedro. El zar (de rodillas) se santigua con los tres dedos juntos, siguiendo la costumbre ortodoxa, en recuerdo de la Trinidad.

Después de dorm
a los soldados,
ángel toma a Ped
de la mano y
saca de la cáre

La típi
arquitectura de
iglesias
Novgorod y Psk
con las cúpulas,
edificios,
campanario y
interior
santuario sol
cuyo altar
disponen
reliquias de
santas cadenas q
retuvieron
apóst

Los ángeles toman los nimbos del interior de la Jerusalén celestial y se los entregan a los santos dispuestos en hemiciclo alrededor de Cristo, la Virgen y el Bautista (dentro de la esfera), que también llevan túnicas luminosas y blancas.

Las turgentes cúpulas de bulbo rojas y negras, con reflejos geométricos en las tejas, inducen a que la ciudad santa levite hacia el espacio dorado del cielo.



▲ *Visión de san Pablo*, hacia 1579, detalle de la puerta diaconal norte, procedente de Solvycegodsk, catedral de la Anunciación, Museo de Historia y Arte, Solvycegodsk.

La Jerusalén celestial con sus murallas y san Pablo mostrando su visión, descrita en un texto apócrifo que inspiró a Dante Alighieri.



La iconografía del santo obispo mártir, atacado por dos leones, es una imagen del pan eucarístico, que consumen las bocas de los fieles para llenarse de vida.

Ignacio de Antioquía

Ignacio fue arrestado en Siria durante la persecución que sufrió la Iglesia de Antioquía en tiempos del emperador Trajano y fue trasladado a Roma para sufrir el martirio. Durante las etapas de su largo viaje visitó las comunidades cristianas primitivas de Esmirna y conoció al obispo de la ciudad, Policarpo. En Esmirna, Ignacio recibió la visita de varias comunidades asiáticas, a las que posteriormente mandó cartas con consejos y exhortaciones. En el transcurso de su larga temporada en Esmirna, escribió a Roma para anunciar el final de las persecuciones de cristianos en Antioquía. Al llegar a Roma murió devorado por las fieras. Dado que el Coliseo acababa de inaugurarse, cabe la hipótesis de que el obispo Ignacio padeciese el martirio en el anfiteatro Flavio y no en ninguna otra construcción romana, pues no se tiene la certeza de que muriera algún mártir en el Coliseo. Lo cierto es que Evagrio, primer testimonio de esta tradición, vivió en el siglo IV, cuando las persecuciones ya eran un recuerdo. Las reliquias del santo obispo Ignacio fueron llevadas de Roma a Antioquía, y volvieron nuevamente a Roma, desde donde se difundieron por toda Europa.



Tex

«Yo soy trigo de Dios me muelen los dientes las fieras para ser p puro de Crist Permitidme ser imitador de la Pasió solo cuando el mun ya no vea mi cuerpo se realmente su discípulo (Ignacio de Antioqu

Títu

Mártir, obispo doctor de la Igles

Fies

20 de diciemb (Oriente); 17 octubre (Occiden

Vi

Antioquía *c.* 50-Ron *c.* 107-1

Fuent

Ireneo; Orígene Policarpo; Eusebio Cesarea; Simeón Metafras

Iconogra

Ignacio con el antig *felon* y el *omophoric* entre dos feroc leon

◄ *San Ignacio Antioquía*, siglo xv procedente de Rus central, Patriarcado Antioquía, Damasc



Con la muerte de Esteban, diácono y primer mártir, acusado injustamente de blasfemia, el cristianismo salió de las sinagogas y se difundió por el mundo pagano.

Esteban protomártir

Texto
«Estoy viendo los cielos abiertos y al Hijo del hombre en pie a la diestra de Dios.» (Hch 7, 56)

Título
Diácono y protomártir

Fiesta
26 de diciembre

Fuentes
Hechos de los Apóstoles 6-7

Iconografía
Esteban con túnica de diácono (*stikarion*), estola (*orarion*) que baja desde el hombro izquierdo, el cofre de los Sagrados Dones y un incensario

El lugar de la lapidación de Esteban se sitúa extramuros de Jerusalén, al norte de la puerta de Damasco, y allí la emperatriz Eudoxia, en los 430-440, mandó construir una basílica en recuerdo del martirio. Esteban aparece por primera vez como integrante de la lista de los siete discípulos elegidos por las comunidades de Jerusalén para servir en la mesa de los pobres, descargando de este cometido a los apóstoles, que tenían que dedicarse a la predicación de la palabra. En los Hechos, Lucas dice que eran hombres «llenos de Espíritu y de sabiduría» (Hch 6, 3). La definición de «diáconos», es decir, «servidores» y «ministros», solo fue usada después de Saulo (Pablo, al convertirse), que en tiempos de Esteban perseguía a los cristianos. Saulo estuvo presente en la lapidación de Esteban, aprobó su muerte y los testigos depositaron el manto de Esteban a sus pies (Hch 7, 58). La iconografía de Esteban le presenta con el *stikarion* blanco de los diáconos y el *orarion* del mismo color en el hombro izquierdo, pieza que se levanta con el brazo derecho durante la oración. El mártir agita el incensario con la mano derecha, y con la izquierda, cubierta por un velo rojo en señal de respeto, lleva el cofre de los Sagrados Dones.



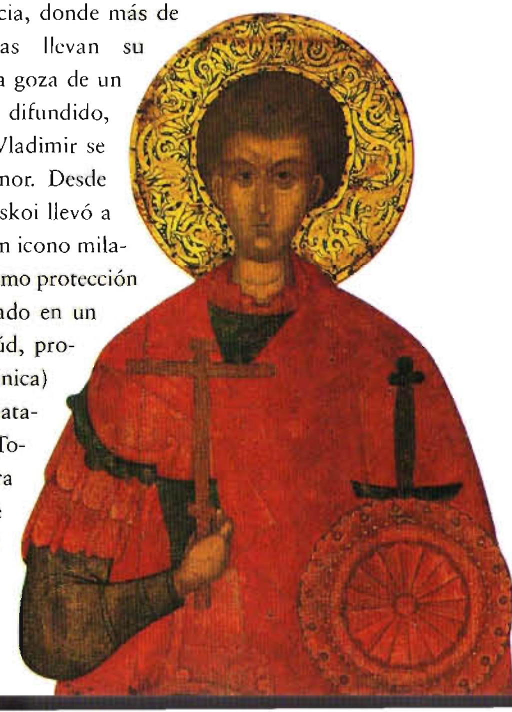
► *Esteban protomártir*, principios del siglo XIII, monasterio de Santa Catalina, monte Sinaí.



En Grecia, Rusia y los Balcanes, la imagen de este mártir y guerrero es casi tan popular como la de san Jorge. Su biografía es incierta, y su iconografía experimenta muchas variaciones.

Demetrio de Tesalónica

El diácono recibió el martirio en el 306, durante la persecución de Maximiano, y en el 418 sus reliquias fueron trasladadas a la basílica de San Demetrio de Tesalónica, que a lo largo de toda la Edad Media fue meta de peregrinaciones y de procesiones. En los mosaicos de la basílica, destruida en el 917, san Demetrio se representa con la clámide de diácono, y era rubio, como muestran las imágenes de Sant'Apollinare Nuovo de Rávena y de Santa Maria Antiqua de Roma. El icono de Demetrio representa a un santo guerrero con espada, lanza, flechas y, en algunos casos, un escudo con la cruz. Demetrio es el defensor de la ciudad de Tesalónica, y su fama de guerrero solo va a la zaga de la de san Jorge. Los cruzados le eligieron como patrón y llevaron algunas de sus reliquias a Anagni (Francia). El culto de Demetrio permanece vivo en Grecia, donde más de doscientas iglesias llevan su nombre. En Rusia goza de un culto sumamente difundido, y la catedral de Vladimir se edificó en su honor. Desde aquí Dimitri Donskoi llevó a Moscú en 1380 un icono milagroso del santo como protección (se dice que pintado en un tablón de su ataúd, procedente de Tesalónica) en vísperas de la batalla de Kulikovo. Todavía se encuentra en la catedral de la Dormición del Kremlin.



Te
«Oh Señor, no dejes q
perezca la ciudad y
hombres. Si salvas
ciudad y a los hombr
yo también me salv
con ellos. Si los de
perecer, también
pereceré.» (Autor sac

Tít
Má

Fie
Oriente: 26
octubre; Occidente
de octubre y 9 de ab
(*dies nata*

V
Siglo

Fuen
Passio griega
latinas; Menologio
Metafras
Martirologios
Siriano y Jeronimian
Anasta
Biblioteca

Iconogra
Con manto, cru
escudo, de medio bus
como los mártires
bien a caballo, c
manto al vient
coraza, clavando
lanza en un paga

◄ *Demetrio*
Tesalónica, siglo
Museo Ruso, S
Petersburg

El manto flotante subraya el ímpetu del movimiento del caballo y del jinete Demetrio, que clava su lanza en el rey pagano.

La lanza, que acaba en una cruz ortodoxa de tres brazos, recuerda que Demetrio triunfó sobre el paganismo a través de su martirio.



El pobre caballo de patas encogidas y ojos tristes representa con un lenguaje simple e inmediato el mundo pagano, vencido y humillado.

Tal como san Jorge mata al dragón, símbolo del mal, san Demetrio clava su lanza en el «rey de los paganos», símbolo de los enemigos de la Iglesia primitiva, y le aplasta.

▲ *San Demetrio de Tesalónica*, finales del siglo XVI, Museo de Vologda.



El ángel llev volando l corona de martirio sa Demetrio, Cristo s asoma al arc del ciel bendiciendo

El amplio hemiciclo de tron (cubierto d assis dorado), l horizontal d la espad fuera de s funda, la pierna separadas, e manto atad con prisa y l mirada d santo, list para lucha contra lo paganos confunden Demetrio co un samur japoné

Las rayas cortas y negras de la tela blanca del asiento de Demetrio semejan las del lienzo fúnebre de la Sábana Santa, y asimilan el martirio del santo a la muerte de Cristo.

▲ *San Demetrio de Tesalónica e el trono*, hacia 1212, procedente de Dmitrov (al norte de Moscú) catedral de la Dormición, Galer. Tretiakov, Moscú.



Su biografía es incierta. Su fiesta coincide con el inicio de la primavera. Los iconos le retratan victorioso a lomos de un caballo blanco, a punto de clavar su lanza en el dragón.

Jorge de Lydda

Texto
«En la persona de los mártires está presente el propio Cristo; el que venció una vez a la muerte, la vence en nosotros para siempre.»
(Cipriano de Cartago)

Título
Mártir

Fiesta
23 de abril

Vida
Originario tal vez de Capadocia, muerto en Lydda el 303, el 284 o entre el 249 y el 251

Fuentes
Passio; Jacobo de Vorágine, *Leyenda áurea*; Venancio Fortunato

Iconografía
San Jorge, vestido a la manera de un antiguo caballero, montado en un caballo blanco y clavando su lanza en un dragón monstruoso que parece salir de las entrañas de la tierra

► *San Jorge*, primera mitad del siglo XIV, Museo Bizantino, Atenas.



El culto de san Jorge, cuya difusión se remonta a los primeros siglos del cristianismo, carece de referencias históricas precisas. Al parecer fue un tribuno de Diocleciano que sufrió una increíble Pasión a lo largo de siete años, durante los que superó todas las pruebas imaginables y obró milagros fuera de lo común hasta que murió decapitado. La *Leyenda áurea* añade a estos hechos el famoso episodio que reflejan el arte y los cuentos populares de san Jorge matando al dragón, liberando la ciudad y salvando a la hija del rey. El culto de san Jorge es muy antiguo. Ya lo atestigua en el siglo IV la existencia de su sepulcro y un santuario en su honor en Lydda (Palestina). En poco tiempo, Oriente se pobló de iglesias y santuarios dedicados a su figura. En Rusia, la imagen más querida de san Jorge no es la del mártir (aunque los iconos cuenten su historia en el marco), sino la del príncipe y caballero cristiano, símbolo de la gracia y la belleza vencedoras del mal. Gracias al intermediario de la cultura bizantina, la imagen pagana del héroe-caballero se difundió por los antiguos principados cristianos de Novgorod y Pskov, donde produjo temas de una rara elegancia y poder de seducción. La imagen de san Jorge destaca sobre los fondos rojos típicos de la escuela iconográfica del norte, lanzado a la carrera en su blanco corcel, como el arcángel san Miguel.



San Jorge, imagen ideal de la victoria y de la superación del mal, domina la escena con el rostro en un nimbo del mismo color blanco que su caballo. La capa verde, que representa la fuerza del Espíritu, parte de la diagonal de la lanza y se contrapone al dragón.

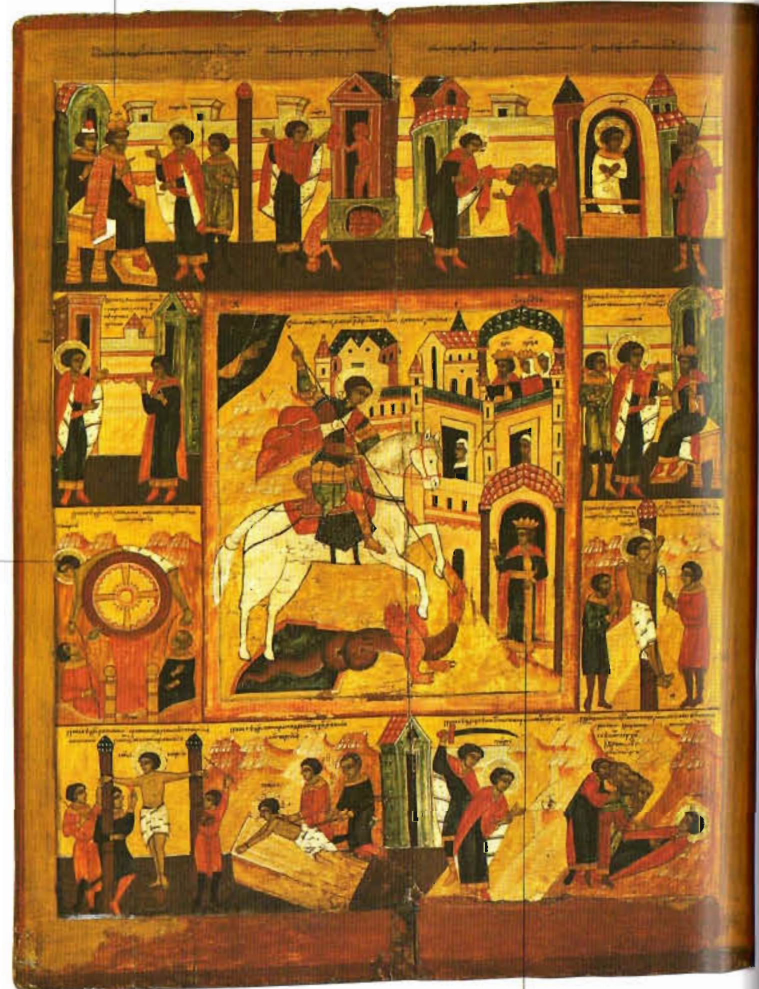
El arco blanco del caballo cruza el icono de una punta a la otra y atraviesa el borde del marco. El santo sostiene con gracia y ligereza el ímpetu de su blanco corcel.

▲ Escuela de Novgorod, *Milagro de san Jorge y el dragón*, siglo XV, Museo Ruso, San Petersburgo.

La geometría de la composición (el cruce de las diagonales de la silueta del caballo y la lanza del santo) y el fuerte contraste cromático convierten este icono en una auténtica obra maestra, sencilla y eficaz.

A la salida de su negra cueva, el dragón se retuerce y se revuelve en vano contra el caballero, que le clava su afilada lanza en la cabeza.

Jorge profesa la fe ante Diocleciano; abate ídolos paganos y resucita muertos; bautiza a escondidas; entra en la cárcel.



Siete años de martirio: cortado en dos por una rueda; torturado con agujas; quemado en las plantas de los pies; enterrado en cal viva; por último, decapitado.

San Jorge ata al monstruo; se lo entrega a la hija del rey; lo mata a la vista del rey y de su corte, a cambio de que toda la ciudad pagana se convierta a la fe verdadera.

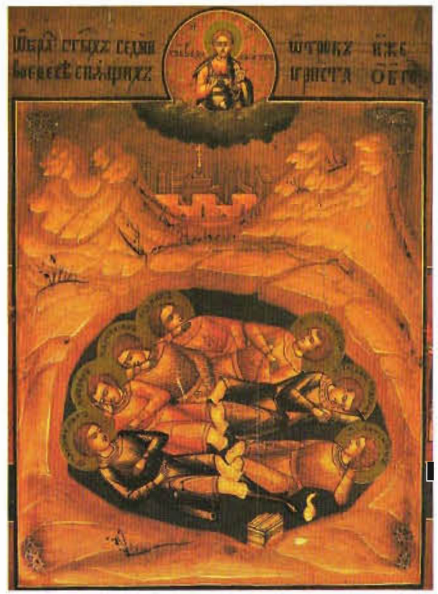
▲ *Milagro de san Jorge con escenas de su vida,* finales del siglo XVI-principios del XVII, Museo de Vologda.



Los legionarios romanos martirizados, los monjes del Sinaí asesinados por tribus árabes, y la leyenda de los oficiales cristianos de Éfeso que fueron sepultados en vida y resucitaron.

Martirio colectivo

Las imágenes de martirio colectivo son escasas frente a la abundancia de escenas de martirio en los iconos hagiográficos de un solo santo. El más conocido es el icono de los mártires de Sebaste: por orden del emperador Licinio, 44 legionarios romanos que se habían negado a abjurar de su fe fueron expuestos desnudos en un lago helado próximo a la ciudad de Sebaste, donde murieron de frío. El icono de los siete durmientes de Éfeso representa a siete jóvenes durmiendo serenamente en una cueva. Su leyenda, escrita en el siglo V por el obispo Esteban, cuenta que en el año 250, durante la persecución de Decio, siete oficiales cristianos originarios de Éfeso fueron emparedados vivos en una cueva. Ciento cuarenta y ocho años después, en el 434, reinando el emperador Teodosio II, los siete durmientes despertaron y dieron testimonio de la resurrección de los cuerpos contra quienes la negaban. Murieron en el 448. Por último, un icono ruso de gran animación y colorido, que sigue el estilo de los Stroganov, describe con notable dinamismo narrativo la matanza de los monjes de las cuevas del monte Sinaí y del desierto de Rajthu, cerca del mar Rojo, que en el siglo IV fueron asaltados por tribus árabes nómadas llegadas del mar. Muchos fueron asesinados y recibieron el martirio.



T
«No dejarse sed
por el dominio vi
del mal, ni renega
amor al bien invis
he ahí el acto her
de la fe.» (Vlad
Solo

T
Siete durmient
Éfeso; Cuar
mártires de Seb
Matanza de los Sa
Padres del Sinaí
Ra

F
Durmientes de É
22 de oct
matanza de los Sa
Padres: 14 de e

Iconog
Siete durmient
Éfeso: una cueva co
cuerpos de siete jó
y la ciudad de Éfe
fondo; cuarenta má
de Sebaste: el
helado donde perec
frío los már
desnudos de ci
para arriba; matan
los Santos Padre
monjes buscan re
en sus monast

◄ *Los siete durmi*
de Éfeso, siglo X
colección priv

Una madre deposita el cuerpo sin vida de su hijo en el carro que transporta los cadáveres de los mártires muertos de frío hacia la hoguera de la cremación.

El emperador Licinio ordena a su superintendente que provoque la muerte de los soldados cristianos dejándolos desnudos en el lago helado.

Las cuarenta coronas de los mártires de Sebaste, divididas a derecha e izquierda por Cristo y ordenadas en grupos de cinco.

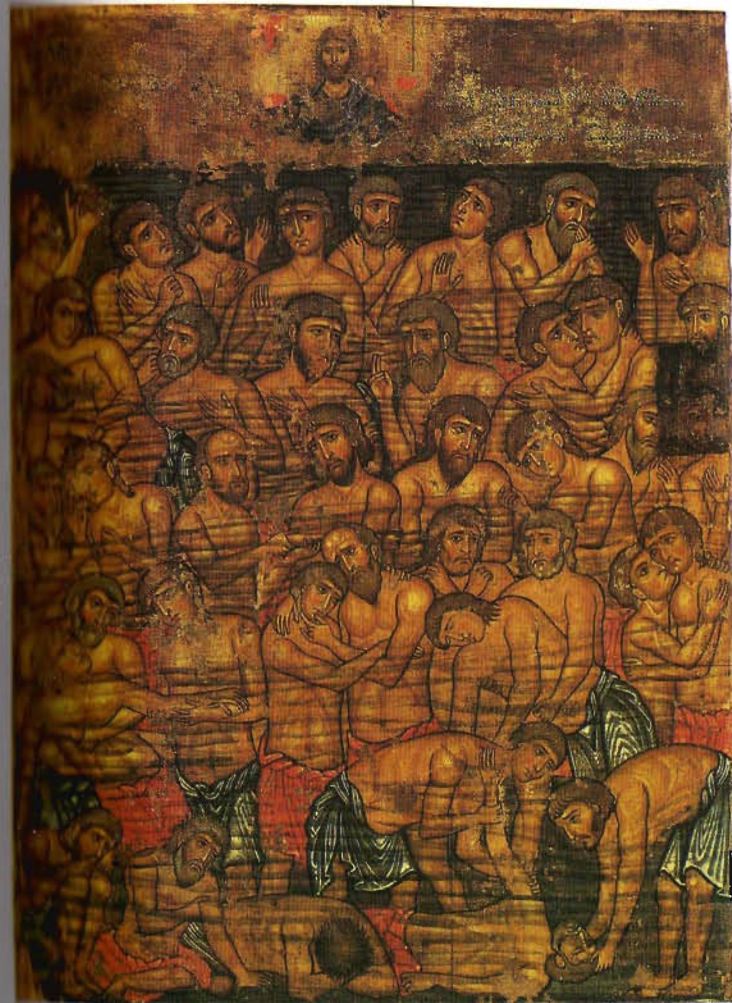


Los mártires se abrazan y se prestan apoyo, expresan la caridad que los une en el momento extremo de la muerte.

Un joven legionario asustado (a consecuencia de haber sido azotado, según se aprecia en sus heridas) se refugia en la ciudad de Sebaste; arriba, mientras tanto, un guardián convertido se dispone a morir en su lugar.

▲ Nemeh de Alepo, *Cuarenta mártires de Sebaste*, 1701, monasterio de Nuestra Señora de Balamand, Líbano.

Aunque la tela está en mal estado deja entrever las coronas que recibirán los mártires de Cristo al cabo de la terrible prueba.



Los ancianos prestan apoyo a los más jóvenes que desfallecen de frío y miedo

Los más robustos depositan con cuidado los cuerpos de los primeros muertos en la superficie del lago helado.

▲ *Cuarenta mártires de Sebaste*, siglo XIII, Museo Estatal de Historia y Etnografía de Svanetia, Mestia.



La belleza espiritual del monasterio donde se reúnen los monjes atemorizados contrasta con la carnicería del desierto. Los soldados entran por las puertas de las torres laterales verdes sembrando la muerte.

Los monjes con nimbo dorado son los que ya han recibido el martirio, como este abate que, en el momento de ser decapitado, bendice y da ánimos a sus monjes.

▲ Escuela de los Stroganov, *Matanza de los Santos Padres del Sinaí y de Rajthu*, principios del siglo XVII, Museo Ruso, San Petersburgo.

Los arqueros de ambos ejércitos se enfrentan. Algunos grupos de soldados persiguen y abaten a los monjes entre las rocas del desierto y en los diversos monasterios.

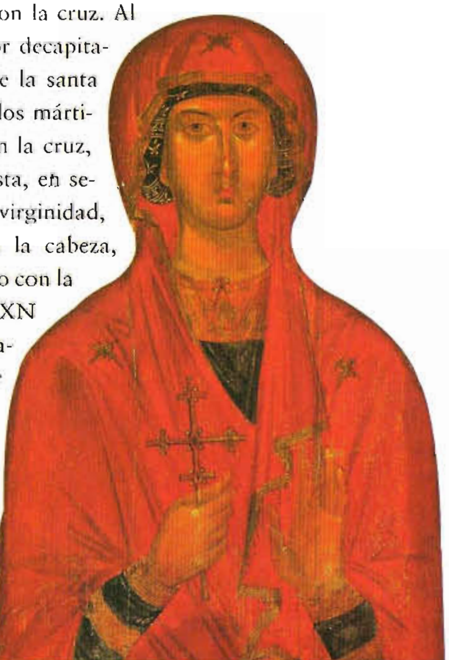
La nave de la que desembarcan los infieles para llevar a cabo la matanza.



Tiene un nombre inspirado en el mar (pelagus) *y otro en las perlas* (margaritae). *Es la patrona de Chipre, de cuyas aguas surgió Afrodita, en contraste con la virginidad de la santa.*

Marin

La vida de Marina, Pelagia o Margarita emana de leyendas que le dieron popularidad en Oriente y en Occidente, donde su nombre es Margarita. Hija de un sacerdote pagano, y natural de Antioquía de Pisidia, fue criada por su nodriza y se bautizó y educó en la fe cristiana. Su padre la expulsó por ello. Cuando tenía catorce años y hacía de pastora, su belleza llamó la atención del prefecto Oliario, quien manifestó el deseo de casarse con ella si era noble o en otro caso tenerla como concubina. Marina declaró su nobleza pero también su fe cristiana, por este motivo fue hecha presa y padeció el martirio durante el reinado del emperador Claudio II, llamado el Gótico (268-270). En la cárcel luchó con el demonio, que se presentó en forma de dragón, y lo ahuyentó con la señal de la cruz. Según una versión más fantasiosa, el demonio se tragó a Marina, que recuperó la libertad desgarrándole el vientre con la cruz. Al final sufrió el martirio por decapitación. La representación de la santa sigue el tipo canónico de los mártires: la mano izquierda con la cruz, la palma izquierda expuesta, en señal de consagración y de virginidad, y un *maphorion* rojo en la cabeza, bordado de oro y adornado con la cruz y el monograma XN («Cristo vence»). Los lugares de mayor difusión de los iconos de Marina son los Balcanes, Bulgaria, Grecia y Creta.



«Cristo vino a la
para hacernos par
de s
bienaventu
darnos la fe
suprema de glorifi
nombre; de vivir y
sin cálculo, des
únicamente su g
(Anna Abrikos
sus monjas del
de concentr

Marina virgen y
Margarita (de
margarita, «p

Oriente: 17 de
Occidente: 20 d

Antioquía de
(sig

Fu
Timoteo o Te
Passio griega (sig
Jacobo de Vor
Leyenda

Icono
Con *maphorion*
cruz bizantina
mano de
luchando co
demonio y asest
un ha

◄ *Santa M*
detalle, siglo XV,
Bizantino, A

Marina toma al demonio por un mechón y le derriba mediante un fuerte golpe del mismo martillo con que un alguacil golpea a la santa en el primer recuadro inferior.

Un ángel con la corona del martirio y un rollo que pone: «Salve, guerrera de Cristo, que venciste al vil dragón».

La cárcel donde estuvo prisionera Marina, y adonde fue a visitarla el demonio.

Una representación realista del demonio, con cuernos y alas, rostro grotesco y cintas de fuego infernal que salen por su boca y por su nariz.



El martirio de Marina: a pesar de los golpes en la cabeza y la tortura en la espalda, se niega a ceder al gobernador, que ordena que la decapiten.

▲ Lazaros, *Santa Marina*, 1857, Atenas, Museo Bizantino.



Las ampollas del santo egipcio Menas se difundieron por Grecia, Dalmacia, Italia, Galia y África. Representan al santo mártir en oración junto a dos camellos.

Menas mártir copto

El término «copto» significa «egipcio», y se refiere a los cristianos del Patriarcado de Egipto que se separaron en el año 451 tras el concilio de Calcedonia. La ocupación árabe-musulmana acentuó el aislamiento de esta Iglesia. En el 722, el tesorero Obeid-Allah Ibn al-Khattab mandó destruir todas las imágenes cristianas. La Iglesia copta se rebeló, y tuvo numerosos mártires. Su aislamiento se refleja en el arte, al no haber experimentado la influencia bizantina, conserva el estilo característico de los antiguos egipcios y sirios. La rigidez frontal de los iconos coptos, de ojos grandes e intensos, podría remontarse a los retratos de El Fayum. El monje copto *abba* Menas (o Menna) es el santo nacional de Egipto. El nombre Mena es un anagrama de la palabra *amen*, con la que se dice que la Virgen respondió a la plegaria de la madre de Menas, que le pedía el don de un hijo. En arameo, el sufijo *abba* significa «padre». Menas, centurión en tiempos del emperador Maximiano, se retiró al desierto y anunció a Cristo entre los idólatras hasta que fue encarcelado, torturado y decapitado. En el siglo IV, su tumba, situada a orillas del lago egipcio de Mariut, en la frontera con Libia, ya era frecuentada por los peregrinos. Antes de volver llenaban ampollas con el aceite de las lámparas de su tumba.



T
«Por el gran númer
prodigios que sien
obras, te llama
médico que cura t
las enfermeda
Cuando tu cuerp
llevó a tierra
Egipto, obró prodi
milagros y maravil
(Doxología, litu
ce

T
Santo egipcio már
taumat

F
Martirio: 1
noviem
descubrimiento d
cuerpo: 9 de j

Egipto, sigl
muerto en el

Iconog
En las anti
ampollas, reza
junto a dos came
Cristo, en un g
natural y espontá
le pone una man
el hombro; historia
su vida y su mar

◄ *Cristo Salvador*
abba Menas, princ
del siglo VII, Lo
I

El sol y la luna marcan el ciclo del día y de la noche y representan el Viejo y el Nuevo Testamento.

El cielo terrenal que ven los hombres es azul oscuro y la cara del cielo de Dios es de color rojo. En Cristo, el cielo se abre y el Juez y Salvador del mundo aparece entre nubes ardientes.



Menas reza y ayuna en el desierto; predica contra los ídolos; reza a Dios en la cárcel; lo condena Pirro.

Menas es desnudado y flagelado por orden de Pirro; atado a un palo en el desierto; arrastrado por agujas afiladas de hierro.

Menas es golpeado con mazas en la cara; recibe latigazos; es decapitado y enterrado con el hábito monástico.

▲ *El mártir Menas con escenas de su vida*, finales del siglo XVI-principios del XVII, procedente de la región de Kargopol, Museo de Arte Figurativo, Arjánguelsk.



Como tantas mártires de la cristiandad bizantina, estas dos santas griegas se convirtieron en iconos-símbolo de los rusos: Parasceves de la Pasión y Anastasia de la Resurrección.

Parasceves y Anastasia

Parasceves es una mártir griega del siglo III cuyo culto se difundió por los países eslavos. Su nombre en griego significa «preparación» (en referencia a la Pascua) y en eslavo, «viernes». Por eso se relaciona a la santa con el Viernes Santo y la Pasión de Cristo, preparativo de la Resurrección. Un manual iconográfico ruso dice que «estuvo junto a la cruz del Señor», tal como indica el color rojo de su *maphorion* y que su toca se confeccionara con la tela donde Jesús imprimió su Faz. Anastasia es otra mártir griega cuyo nombre significa «resurrección» (tal como indica el color verde del *maphorion*). Recibió también el nombre de Farmacolitria en referencia a su intercesión como sanadora: el frasco de medicina que lleva representa el fármaco beneficioso de la Resurrección. El monasterio de Santa Anastasia, uno de los del monte Athos, conserva sus reliquias, que se trasladaron desde Constantinopla, donde existía una iglesia dedicada a ella. En Tesalónica, donde el culto de Anastasia gozaba de gran popularidad, existió una iglesia con su titulus. Parasceves y Anastasia representan la santidad popular femenina ligada a los días más importantes de la semana: el viernes de Pasión y el domingo de Resurrección.



Te
«Yo lo comparto t
con Cristo, el espí
y el cuerpo, los cla
y la Resurrecció
(Gregorio Nacianc

Tí
Mártir Parasce
Piatnica («vierne
mártir Anast
(«resurrecció
Farmacoli

Fi
Parasceves: 20
marzo; Anastasia
de diciem

Fue
Passio san
Anastasiae; Bas
Menolo

Iconogr
Parasceves de pie,
un *maphorion* ro
una crucecita e
mano; Anasta
igualmente de pie
medio busto,
maphorion ver
azul, una cruz
frasco de medi

◄ Escuel
Novgorod, *Las sa*
Parascev
Anastasia, det
siglo XV, Museo R
San Petersbu

La corona del martirio que depositan dos ángeles en la cabeza de santa Parasceves se inscribe en el círculo del magnífico nimbo que enmarca el rostro de la santa.

La cruz roja simboliza la fidelidad a Cristo crucificado hasta el martirio. Los manípulos dorados de las muñecas completan el regio atavío de la santa.



Parasceves lleva en la cabeza el lienzo donde Cristo imprimió la Santa Faz; también lleva el manto rojo de los mártires, y en la mano un rollo abierto que pone: «Creo en un solo Dios, Padre omnipotente».

▲ Escuela de Novgorod, *Santa Parasceves*, siglo XVI, colección privada, Alemania.



El elegante maphorion verde, símbolo de vida y de resurrección, rodea la cabeza y el cuerpo de la santa. Debajo sobresale el rojo claro de la toca y de la túnica.

La ampolla de medicina descansa en la mano derecha cubierta. Con la izquierda, la santa empuña la cruz de su martirio. La relación entre los dos objetos es evidente: la medicina por excelencia es la victoria de Cristo sobre la muerte, el bálsamo de su Resurrección.

La mirada firme y severa de Anastasia domina la simetría de la composición. Su fuerza interior se amplifica en el volumen del cuerpo, envuelto en los pliegues nítidos y ordenados de un bellísimo manto.

▲ *Santa Anastasia*, principios del siglo XV, Ermitage, San Petersburgo.



El culto de este santo se difundió en la Iglesia bizantina y es poco representado en la iconografía rusa. Su ayuda es de particular eficacia contra la esterilidad.

Hipacio de Gangra

Texto
«Estaba dentro del fuego, no como carne que se quema, sino como pan que se cuece.» (*Martirio de Policarpo de Esmirna*)

Título
Arzobispo metropolita

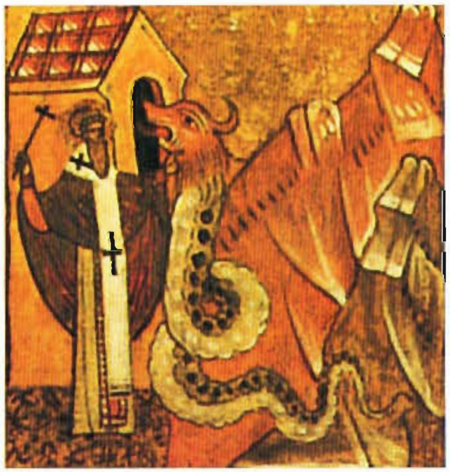
Fiesta
31 de marzo

Fuentes
Relato sobre los santos (Rusia, siglos XVII-XVIII)

Iconografía
Aparece vestido con el antiguo felon, el *omophorion* con cruces y los paramentos episcopales, bendiciendo con su mano derecha y mostrando un Evangelio cerrado en la izquierda. En el marco, escenas de su vida y su martirio.

► *Hipacio de Gangra con escenas de su vida*, primera mitad del siglo XV, Galería Tretiakov, Moscú.

Metropolita de la ciudad de Gangra, en Plafagonia, las pocas noticias que tenemos sobre su trayectoria proceden de una sola Vida. Según ella, tras suceder al obispo Atanasio, Hipacio dedicó su actividad pastoral a la lucha contra el paganismo y a la construcción de iglesias, hospicios y ermitas. Escribió varias obras, entre ellas un comentario a los Proverbios de Salomón, y participó en el concilio de Nicea. Aparece como orante en el centro del icono, bendiciendo con los brazos abiertos y levantando el Evangelio. Un *omophorion* blanco con cruces negras rodea sus hombros y baja por un lado sobre una estola roja con adornos blancos. En la franja superior se narra su trayectoria de obispo, que reúne al clero, es escoltado hasta el emperador, a quien predica la fe, bautiza a los paganos y resucita a la esposa del rey. Los siguientes episodios son los de su martirio: es expuesto al fuego, vence a un gran dragón, es atado y arrastrado por un caballo, saca al demonio de un niño, le entierran vivo y, por último, se le aparece Jesús, que le bendice. En realidad, Hipacio falleció en la emboscada que le tendieron varios ermitaños, por quienes fue agredido y lapidado en los alrededores de Luciana.



Hipacio instruye al clero de Gangra; los soldados escoltan al obispo hasta el emperador; Hipacio bautiza a los paganos y resucita a la mujer del emperador.

De izquierda a derecha: en la hoguera; se enfrenta a una serpiente marina con la cruz; sufre el fuego dentro de la estatua de cobre de un buey; atado a un caballo y arrastrado por las rocas; ahuyentando al demonio; enterrado, mientras le vierten estaño líquido en la boca.



De izquierda a derecha: recibe la visita de Cristo en la cárcel; es hervido en una olla; es mutilado de manos y pies; le llevan ante el emperador; es lapidado.

▲ *Hipacio de Gangra con escenas de su vida*, primera mitad del siglo XV, Galería Tretiakov, Moscú.



Fueron cuatro de los santos más populares y queridos en el norte de Rusia como protectores de los animales domésticos y auxiliadores en las fatigas cotidianas.

Floro y Lauro, Blas y Espiridión

Texto
«Dios es Espíritu, porque la espiración del viento lo atraviesa todo; nada lo encierra ni aprisiona.» (Máximo el Confesor)

Título
Mártires y protectores de los animales

Fiesta
Floro y Lauro: 18 de agosto, «festividad de los caballos»; san Espiridión: 12 de diciembre; san Blas: 11 de febrero; hermanos Espeusipo, Eleusipo y Meleusipo: 16 de enero

Vida
Siglo II

Iconografía
Floro y Lauro con san Miguel; bajo ellos, los criados Espeusipo, Eleusipo y Meleusipo con caballos. Blas y Espiridión con animales domésticos

Los hermanos Floro y Lauro, canteros nativos de Iliria, murieron mártires en el siglo II por edificar un templo y no dedicarlo a lo ídolos paganos, sino a Cristo. La veneración de la que gozaron en la Iglesia cristiana primitiva explica que los iconos rusos los pr senten junto a Elías, Nicolás y Santiago, obispo de Jerusalén y pro tector de la ciudad de Novgorod. A Floro y Lauro se les atribuían poderes taumatúrgicos contra las epidemias, de ahí su fama com protectores de los animales domésticos. En los iconos, el arcáng Miguel confía los caballos a los dos hermanos mártires. Otros do santos protectores de los animales eran Blas y Espiridión. Bla obispo de Sebaste (Armenia) y mártir, vivió en una cueva del mon te Argeo en compañía d animales salvajes practica do la medicina con hom bres y bestias. Junto con obispo Espiridión de Trem tunte (Chipre), forma un pareja de santos taumatur gos que en la iconograf popular bizantina sustituy el recuerdo de los geme Dioscuros, protectores d ganado. En Rusia, Espir dión ocupó el lugar de V les, dios del ganado. Blas el protector de las vacas; E piridión, de las cabras y l ovejas, de las que fue past durante su infancia.



► Escuela de Novgorod, *Los santos Blas y Espiridión*, primera mitad del siglo xv, Museo Histórico Estatal, Moscú.

El arcángel Miguel entrega a Floro y Lauro las bridas de dos caballos. La disposición de la imagen, sobre una montaña muy luminosa, recuerda la aparición de Cristo a Moisés y Elías en el Tabor.



Dos elegant caballo blanco el un y negro otro, presenta dócilmente arcáng Miguel, qu coge su bridas y los confía Floro Laur

▲ *El milagro del arcángel Miguel con los santos Floro y Lauro*, principios del siglo xvi, Galería Tretiakov, Moscú.

Los sirvientes de Floro y Lauro, Espeusipo (guardián de los caballos), Eleusipo (mayoral de los caballos) y Meleusipo (el que captura los caballos negros), reúnen una manada de caballos de vivos colores que sorprenden bebiendo en el río.



Los iconos reflejan las fases de su suplicio más que los episodios de su vida. Se añaden detalles que no confirman las fuentes históricas.

Nicetas

Texto
«La verdad del Dios hombre, es decir, la unidad perfecta y viva de lo absoluto y de lo relativo, de lo finito y lo infinito, del Creador y lo creado, nos revela un principio universal que contiene todos los tesoros de la Sabiduría y que lo abarca todo en su unidad.» (Autor sacro)

Título
Mártir y guerrero, con poder contra el demonio

Fiesta
15 de septiembre

Vida
Siglo IV

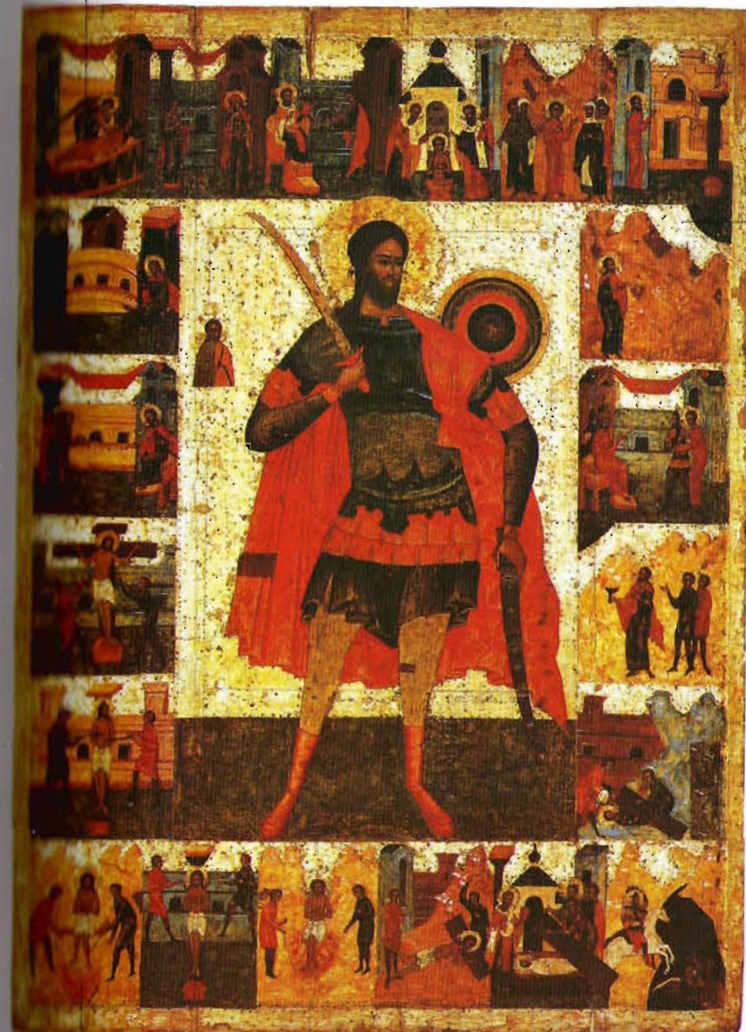
Iconografía
Nicetas lleva una suntuosa armadura, una capa de color rojo cinabrio, una espada curva y un escudo con franjas multicolores. En la cárcel reduce al demonio y lo golpea con las cadenas que le tienen prisionero.

Nicetas fue un mártir guerrero que fue condenado a la hoguer[a] por el rey Atalarico en el año 370 en castigo por haber predica[-] do la fe a los guerreros godos. El santo fue intensamente ven[e-] rado en Constantinopla, donde se le dedicó una iglesia. En Ru[-] sia, en los siglos XV y XVI, se difundió una versión apócrifa d[el] *Martirio de san Nicetas* llena de episodios prodigiosos que s[e] narran en los marcos de sus iconos. La imagen central le repr[e-] senta siguiendo la tipología bizantina de los santos guerrer[os] Jorge y Demetrio. En otras ocasiones, Nicetas aparece en la cár[-] cel luchando contra el demonio, que intenta convencerle de qu[e] abjure de la fe a cambio de la libertad. Nicetas golpea al demo[-] nio con los grilletes que le han puesto, o le pisa. Por eso en Ru[-] sia se invoca a san Niceta[s] contra el maligno. En el ico[-] no que aquí reproducimos, [a] partir de la déesis del mar[-] gen superior, las imágenes d[e] medio busto de Cristo y lo[s] santos participan en la luch[a] y la victoria de Nicetas. E[n] los márgenes laterales, de iz[-] quierda a derecha, aparece[n] los obispos Nicolás y Bla[s,] los Padres del desierto Ono[-] fre y Macario, y los defenso[-] res de la fe Jorge y Elías. E[n] el borde inferior se identific[a] a san Nicetas, a san Esteba[n] (centro) y a las mártires Ana[s-] tasia, Juliana y Parasceve[s].



► Escuela de Novgorod, *San Nicetas vence al demonio*, finales del siglo XV, colección privada.

Aparición de un ángel a Nicetas mientras duerme; aparición de la mártir Juliana con un icono de la Virgen; Nicetas recibe las enseñanzas del obispo Teófilo; es bautizado; predica a los godos; derruye los ídolos paganos mediante la oración.



De izquierda a derecha: Nicetas golpea a un diablo; ve a los serafines con las coronas de los mártires; predica al pueblo; profesa su fe ante el emperador; es crucificado; convierte el veneno en Eucaristía; es atado a una columna y azotado; lo hacen rodar desde lo alto de una montaña.

Aplicación de espinilleras al rojo vivo a Nicetas; Nicetas es atormentado con garfios; le torturan con fuego; le decapitan y entierran; aparece en un caballo blanco; empuja al infierno a los que no creen.

▲ *El santo mártir Nicetas con historias de su vida*, segunda mitad del siglo XVI, Museo de Historia y Arquitectura, Yaroslavl.

Aunando la fe cristiana y su profesión de médicos, estos dos hermanos curaban gratuitamente a los enfermos en el nombre de Dios. Por eso también fueron llamados santos «anargiros».

Cosme y Damián

Texto
«El Verbo de Dios puso su morada entre los hombres y se hizo Hijo del Hombre para acostumbrar al hombre a comprender a Dios, y acostumbrar a Dios a poner su morada entre los hombres.» (San Ireneo)

Título
Médicos que curan gratuitamente, anargiros (*bessrebreniki*); mártires

Fiesta
27 de septiembre (Occidente); 1 de julio, 17 de octubre, 1 de noviembre (Oriente)

Vida
Siglo III

Fuentes
Procopio de Cesarea

Iconografía
Cosme de pie, con barba y manto rojo, y un medicamento y un bisturí en las manos; Damián, imberbe y más joven, en la misma actitud

► *Los santos Cosme y Damián*, mediados del siglo XV, Museo Andrei Rublev, Moscú.

Los santos Cosme y Damián ya eran titulares de una basílica en el siglo V, situada en Ciro (Siria). Ahí reposan, en un doble sepulcro. Según cuenta Procopio de Cesarea, el edificio fue ampliado por el emperador Justiniano. Los dos hermanos, originarios de Arabia, vivieron en el siglo III, estudiaron medicina en Siria y practicaron su arte en Cilicia. Se les conoce por su obra de evangelización, que llevaron a cabo a través del ejercicio de la profesión médica, por la que no recibían ninguna compensación (de ahí el apelativo «anargiros»). Se dice que Cosme y Damián recibieron el martirio por decapitación bajo Diocleciano. Su culto se difundió por Oriente en el siglo IV, de Grecia a Palestina y de Capadocia a Constantinopla, de donde saltó a Rusia. A pesar de su condición de mártires, la iconografía resalta su poder de curación, presentándolos con fármacos e instrumentos quirúrgicos y coronados con el nimbo dorado de la santidad. La iconografía bizantina pasa por alto las intervenciones prodigiosas que describe la rica hagiografía de Cosme y Damián, como la extracción de una serpiente de la garganta de un campesino o la amputación de la pierna gangrenada de un paciente y la reposición con la de otro que acaba de morir.



En el monasterio ortodoxo dedicado a esta santa, a los pies del Sinaí, se conservan los iconos más antiguos y valiosos del Oriente cristiano.

Catalina de Alejandría

La vida de esta virgen noble y sabia de Alejandría discurrió entre los siglos III y IV, y la fuente más antigua es una *Passio* griega que cuenta cómo se negó a ofrecer sacrificios a los dioses del templo de Alejandría contra las órdenes del emperador Majencio y convirtió a los sabios de la corte imperial, que por ello recibieron la muerte. En la cárcel fue flagelada, recibió la visita de la emperatriz, y convirtió al oficial Porfirio con sus doscientos soldados, también muertos por ello. A continuación, Catalina fue torturada con una rueda dentada, pero la horrible máquina se rompió, provocando la muerte de muchos paganos. La emperatriz intercedió en su favor ante Majencio, pero Catalina fue decapitada tras serle cortados los pechos. La *Passio* cuenta que sus heridas no manaron sangre, sino leche. Los ángeles llevaron su cuerpo al monte Sinaí, y todos los años, en el día de su fiesta, salía leche del sepulcro y un aceite que curaba las enfermedades. En el 527, Justiniano hizo construir el famoso monasterio de Santa Catalina a los pies del monte Sinaí, con una alta muralla contra los sarracenos. El recinto contenía la iglesia de la Transfiguración y las imágenes de la Virgen de la Zarza ardiente, a la que se dedica el monasterio, y la faz de Cristo Acheropita.



T...
«De la herid...
costado de Jesús...
la Iglesia, de la q...
hace su esp...
(Orig...

T...
M...

F...
25 de novie...

Siglos...

Fu...
Passio griega (sigl...
VIII), *Passio* latina...
IX); Jacobo de Vorá...
Leyenda áurea;...
Capgrave, *Vida de*...
Catalina (...

Iconog...
Catalina con r...
vestiduras y...
espléndida co...
abriendo la...
derecha y empuña...
la cruz e...
izquierda, como...
las mártires; a me...
aparece rodead...
los episodios...
vida, sobre todo...
largo ma...

◄ *Santa Catalina*...
escenas de su mar...
detalle, monas...
de Santa Cata...
monte S...

La montaña central, Gebel Musa (2.275 metros), fue donde Moisés recibió las tablas de la Ley. Se ve la escalera que lleva a la cumbre, cuatro mil escalones excavados en la roca.

La mayor altura del Sinaí es el Gebel Katherin (2.644 metros), donde los ángeles llevaron los despojos de santa Catalina. Se encontraron en el siglo VIII y se trasladaron al monasterio.

La capilla de Elías, donde Moisés (Ex 24, 9) y luego Elías (1 R 19, 8) tuvieron la visión divina.



Moisés se quita las sandalias en señal de respeto ante la aparición de la zarza ardiente.

El monasterio guarda antiguos iconos revelados, «No hechos por mano de hombre», como la Santa Faz y la Virgen de la Señal, llevadas o custodiadas por un ángel.

Como cuenta la peregrina Egeria en su Diario (380 d.C.), toda la zona del Sinaí estaba poblada de ermitas, iglesias y monasterios.

Un grupo de monjes y religiosos con hábitos litúrgicos sale en solemne procesión del monasterio, llevando el Evangelio y cirios encendidos.

▲ Iacovos Moskos, *El monasterio de Santa Catalina en el monte Sinaí*, hacia 1720, monasterio de Santa Catalina, monte Sinaí.



Padres de la Iglesia oriental

Primeros obispos
Nicolás de Mira
Cuatro jerarcas bizantinos
Máximo el Confesor
Gregorio Palamás
Visión de Eulogio
Cirilo y Metodio
Juan Damasceno

◄ *El obispo Apa Abraham*, detalle, siglos VI-VII, procedencia copta, Museo de Artes de la Antigüedad Tardía y Bizantina, Berlín.



Santiago, Clemente, Ignacio, Atanasio y Cirilo de Alejandría son los pilares del templo de la ortodoxia. Lo defendieron contra las herejías perdiendo sus vidas.

Primeros obispos

Texto
«Concédeme tener compasión cada vez que sea testigo de la caída de un pecador.» (Ambrosio de Milán)

Fiesta
Santiago de Jerusalén: 3 de mayo; Clemente papa: 25 de noviembre; Ignacio de Antioquía: 20 de diciembre (Oriente), 17 de octubre (Occidente); Atanasio de Alejandría: 2 de mayo; Cirilo de Alejandría: 27 de junio

Vida
Santiago: muerto en el 62; Clemente: muerto en el 103; Ignacio: 50-107/118; Atanasio: 300-373; Cirilo de Alejandría: muerto en el 444

Fuentes
Protoevangelio de Santiago; Ireneo de Lyon; Orígenes; Clemente; Atanasio

La iconografía de los primeros obispos agrupa varios temas que re flejan el conjunto de su testimonio. Gracias a estas imágenes cono cemos las vestimentas litúrgicas que acostumbraba llevar la Iglesia primitiva. En el concilio de Nicea, la Iglesia triunfó sobre el herej Arrio gracias a la presencia de Nicolás de Mira. Arrio abofeteó a Nicolás y lo privó de las insignias episcopales y de la libertad. En la cárcel se le aparecieron el Salvador y la Virgen, que le devolvie ron el Evangelio y el *omophorion* de obispo. Ignacio de Antioquía (que, según la tradición, recibió el martirio en Roma, devorado por las fieras) y Santiago de Jerusalén (a quien la Iglesia oriental in cluye entre los setenta primeros apóstoles) gobernaron los dos grandes patriarcados de la Iglesia de los orígenes. El papa Clemen te, a quien se atribuye la primera Epístola a los Corintios, fue sin la menor duda discípulo de Pedro y Pablo (Orígenes le llama «ter cero después de los apóstoles»), y murió mártir en Quersoneso (Táuride), donde le había confinado el emperador Trajano. El si glo xv se jalona con la presencia de muchos mo vimientos heréticos contra los que la Iglesia ortodoxa de Moscú debió luchar. La iconografía presta inte rés al asunto con escenas de los concilios que los combatieron y las figuras de los patriarcas de Ale jandría, Atanasio, defen sor de la ortodoxia en Éfe so, y Cirilo, que se opuso a Nestorio, patriarca de Constantinopla.



► *Atanasio el Grande, Cirilo de Alejandría e Ignacio de Antioquía*, finales del siglo xv, Museo de Novgorod.



Texto del rollo: «Afirmamos que no hay otra verdad dicha o escrita sobre la ortodoxia que la que dictó el Espíritu Santo».

Los atributos de obispo son la mitra dorada en la cabeza y el omophorion *con cruces rojas que rodea el cuerpo y cae del brazo izquierdo*

Suntuoso sakko *con dos broche dorados, de lo que cuelga un estola púrpura co dibujos y borla*

El epigonation *es un rombo de seda roja con la efigie de Emmanuel bordada en oro.*

▲ Emmanuel Tzanes, *Cirilo de Alejandría*, 1648, Museo Bizantino, Atenas.

Atanasio de Alejandría preside el concilio de Nicea, rodeado de obispos.

Pedro Alejandrino tiene una visión en la que Cristo Emmanuel (sobre él, en el ciborio) le enseña su túnica abierta, símbolo de la Iglesia desgarrada por la herejía arriana.



El emperador Constantino y los dignatarios de la corte reciben a los obispos.

El hereje Arrio muere ante una puerta oscura, con las entrañas fuera.

▲ Escuela de Novgorod, *Primer concilio ecuménico de Nicea*, finales del siglo xv, Colección Banca Intesa, Galerías del palacio Leoni Montanari, Vicenza.

La inscripción sobre Santiago precisa «hermano del Señor», ya que la Iglesia oriental le incluye entre los setenta primeros apóstoles.

Las letras sobre Ignacio de Antioquía especifican «de Dios», por cuanto se le considera santo «teóforo», es decir, portador de la presencia divina.



▲ *Santiago de Jerusalén, Nicolás de Mira e Ignacio de Antioquía (Teóforo)*, finales del siglo xv, procedente del monasterio de Murom, orillas del lago Onega, Museo Ruso, San Petersburgo.

Nicolás de Mira se distingue entre los dos obispos de Jerusalén y Antioquía por la barba corta, el felon blanco con una trama de cruces negras y el omophorion con cruces rojas.

Los tres grandes nimbos manifiestan la voluntad unísona de los tres defensores de la fe, que refleja la intensidad de sus miradas.

San Floro, con túnica azul y manto rojo; a la derecha, san Lauro con la combinación inversa, túnica roja y manto azul. Ambos empuñan la cruz del martirio.



En los hombros de Santiago, cubiertos por el omophorion episcopal, se lee la inscripción «hermano del Señor». Los dos santos le flanquean muy juntos.

▲ *Los santos Santiago de Jerusalén, Floro y Lauro*, segunda mitad del siglo XV, Museo Ruso, San Petersburgo.

Encuentro de Clemente con el apóstol Pedro; Clemente es bautizado por Pedro; consagración de Clemente como obispo; Clemente predica a los paganos arrodillados ante él; Clemente predica a los cristianos forzados a trabajar en las cuevas de piedra.

De izquierda a derecha: reencuentro entre Clemente y sus padres; Pedro habla con la madre de Clemente; Clemente con su padre; Clemente es condenado a muerte por el rey idólatra.

El obispo lleva el antiguo felon con cruces blancas y negras alternadas. La abertura del manto muestra las cruces del interior, que se transparentan y forman un elegante juego ornamental entre el anverso y el reverso.



Los padres de Clemente le encuentran vivo en la tumba; Clemente es arrestado y arrojado al mar; aparición del cuerpo incorrupto de Clemente al fondo del mar, en una iglesia angélica «No construida por mano de hombre».

▲ Escuela del norte de Rusia, *El papa Clemente con escenas de su vida*, siglo XVI, Museo de Arte Figurativo, Arjánguelsk.



Es uno de los santos taumaturgos más venerados en Europa y en el Oriente cristiano. No hay ciudad rusa que no le dedique una iglesia ni hogar ruso donde falte su icono.

Nicolás de Mira

Texto
«Los santos son los vivos, y los vivos son los santos.» (Orígenes)

Título
Taumaturgo

Fiesta
Dies natalis: 6 de diciembre; traslado de las reliquias a Bari: 9 de mayo; recuerdo semanal, el jueves

Vida
Patara (Licinia), 280-345/352

Fuentes
Nicéforo, *Traslatio*; Juan, *Traslatio*; *Adventus sancti Nicolai Beneventum*; Leyenda rusa de Kíev (siglo XI)

Iconografía
Frente ancha y espaciosa, barba corta y canosa, y *omophorion* de obispo; la mano derecha bendice, y la izquierda, cubierta, muestra el Evangelio cerrado

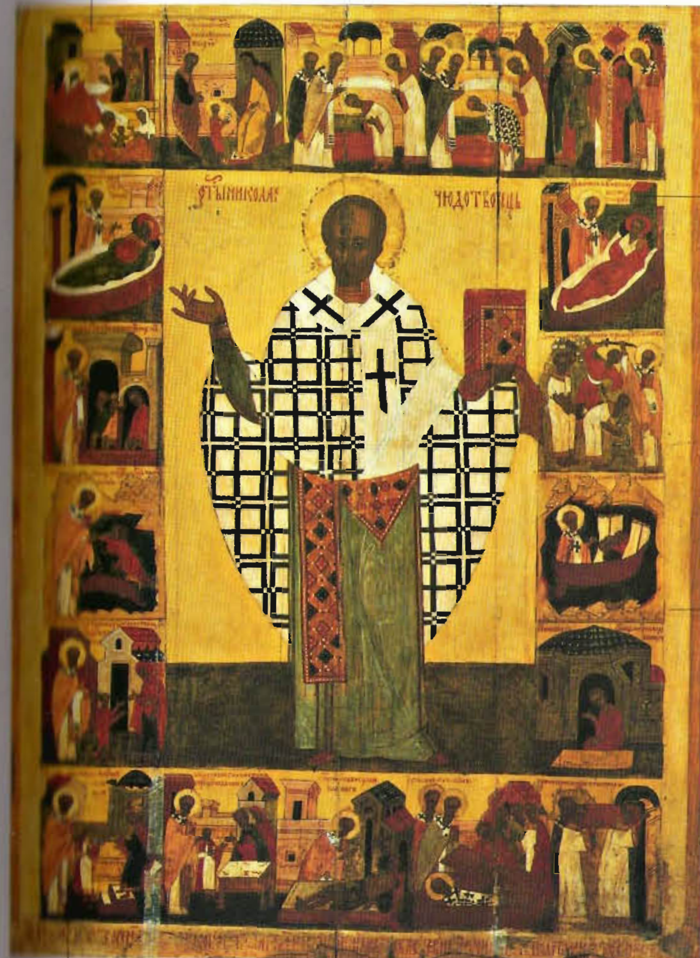
► *San Nicolás de Mira con santos*, mediados del siglo XIII, Museo Ruso, San Petersburgo.

En 1087, las reliquias de este santo, popular en Europa y en el mundo griego y eslavo, pasaron de Mira a Bari, ciudad que se la disputaba con Benevento. La razón del traslado fue salvarlas de los turcos. El azaroso transporte por mar fue objeto de cuatro versiones literarias. Nicolás nació en Patara en el 280, fue obispo de Mira, en Licia, y murió allí entre el 345 y el 352. En el concilio de Nicea se opuso con todas sus fuerzas al obispo herético Arrio. Arrio lo despojó de las insignias sagradas y lo encarceló, pero Cristo y la Virgen se le aparecieron y le devolvieron la libertad y la dignidad de obispo, confirmándole en la fe verdadera. El ciclo iconográfico del santo parte de los primeros iconos bizantinos de los siglos X y XIII, y se enriqueció en Rusia con nuevos episodios ambientados en aquellas tierras, como el rescate en el río Dniéper. La iconografía de medio busto lo presenta vestido como obispo con el *omophorion* adornado con cruces, bendiciendo con el



Evangelio en la otra mano. La firmeza del rostro, la frente alta y llena de arrugas, los ojos grandes y concentrados, las cejas pobladas y la barba corta son la viva imagen del defensor de la fe cristiana contra la herejía. Nicolás fue además exorcista y sanador. Su icono lo coronan dos arcángeles y lo rodean figurillas de santos locales que invocan su intercesión.

Nacimiento de Nicolás; instrucción; Nicolás, diácono; es ordenado obispo; compra una alfombra a un pobre; se la regala a la mujer del pobre.



De izquierda a derecha: aparición de Nicolás al emperador Constantino; aparición al eparca Eulalio para pedirle la libertad de tres oficiales injustamente acusados; aparición a los presos para infundirles ánimos; Nicolás evita la pena capital

De izquierda a derecha: Nicolás salva al niño Demetrio de las aguas del río Dniéper; calma una tempestad desde una barca; libera a un adolescente del demonio; se arrodilla frente al tabernáculo

Nicolás libera a un niño que secuestran los sarracenos y se lo devuelve a sus padres; libera a un endemoniado; entierro de Nicolás; traslado de sus reliquias.

▲ *San Nicolás hacedor de milagros, con escenas de su vida en el marco*, 1540, Museo de Vologda.



En la teología y la cultura bizantinas del siglo IV dominan las figuras de los tres Padres capadocios Basilio el Grande, Gregorio de Nisa y Gregorio Nacianceno, y a ellos se suma Juan Crisóstomo.

Cuatro jerarcas bizantinos

Texto
«Busca un hombre que viva de acuerdo con la justicia y perdonaré a todo el pueblo.»
(San Epifanio)

Título
Tres obispos ecuménicos: Juan Crisóstomo, Gregorio Nacianceno y Basilio; Cuatro jerarcas bizantinos

Fiesta
Basilio: 1 de enero (Oriente), 2 de enero (Occidente); festividad de los tres obispos ecuménicos: 30 de enero; Gregorio de Nisa: 16 de octubre; Juan Crisóstomo: 27 de enero (Oriente), 13 de septiembre (Occidente); Gregorio Nacianceno: 25 de enero (Oriente), 2 de enero (Occidente)

Vida
Basilio: 329-379; Gregorio Nacianceno: 330-390; Gregorio de Nisa: 335/340-394; Juan Crisóstomo: 350-407

► *Juan Crisóstomo y Basilio el Grande,* segunda mitad del siglo XIV, Galería Tretiakov, Moscú.



Basilio nació en Cesarea (Asia Menor) hacia el 330 y estudió en Constantinopla y en Atenas. Allí conoció a Gregorio Nacianceno. Tras su regreso a Capadocia (356) se convirtió, recibió el bautismo y vivió la experiencia monástica en Egipto, Palestina, Siria y Mesopotamia. Posteriormente se retiró al Ponto, donde Gregorio Nacianceno y él fundaron una comunidad cenobítica, y allí redactó las reglas (*Ascetikon*) básicas del monaquismo de Asia Menor. Los dos santos colaboraron también en una antología de escritos de Orígenes, la *Philocalia*. Basilio fue obispo de Capadocia y fundó una «ciudad ideal» llamada Basiliade con iglesias, monasterios, hospitales y asilos de acogida de los peregrinos. Juan Crisóstomo, llamado «boca de oro» por su elocuencia, nació en Antioquía en el 350 y, tras una etapa como ermitaño, se hizo sacerdote y luego obispo. En el 398 fue nombrado patriarca de Constantinopla. Su enfrentamiento con el emperador le valió el exilio, primero a Armenia y después al Ponto, a orillas del mar Negro, donde murió a causa de las fatigas del viaje. La liturgia de Juan Crisóstomo conserva su vigencia en la Iglesia ortodoxa. Gregorio de Nisa nació en Capadocia entre el 335 y el 340, cursó estudios filosóficos y fue consagrado obispo en el 371-372. Asistió al concilio de Constantinopla del 394, y ese mismo año falleció.

De izquierda a derecha: Gregorio el Teólogo, Juan Crisóstomo y Basilio. Se distinguen por las facciones y la forma de la barba.

La mano izquierda bendice «a la griega», y la derecha, cubierta por el omophorion, sostiene el libro sagrado.



▲ *Parasceves, Gregorio el Teólogo, Juan Crisóstomo y Basilio el Grande,* siglo XV, Galería Tretiakov, Moscú.

Los tres santos portan el felon adornado con una trama de cruces blancas y negras, el omophorion con cruces grandes y la estola episcopal de color rojo con adornos y borlas.

Los brazos abiertos acentúan la simetría dinámica de la composición. La imagen del santo recuerda la forma de una cometa, con las colas flotantes de los paramentos litúrgicos.



Sobre el fondo rojo, el sakkos blanco se abre con un elegante efecto de transparencia que forma el dibujo de las cruces en el reverso de la tela.

El verde esmeralda y el rojo cinabrio del fondo son típicos de la pintura de Novgorod, y forman un contraste cromático con el marco intenso y llamativo.

▲ *Juan Crisóstomo*, segunda mitad del siglo XV, procedente de Novgorod, Museo de Arte Figurativo, Archangel'sk.

Basilio el Grande lee su texto: los discípulos recogen los frutos de sus enseñanzas e improvisan un brindis espiritual con las copas llenas del licor sapiencial.



Juan Crisóstomo imparte sus enseñanzas a los discípulos: el río de la Sabiduría nace de una columna que se dispone a un lado y sube hasta formar un lago con forma de hoja.

Gregorio Nacianceno deja que el rollo de su doctrina fluya libremente por entre las manos de sus oyentes, como si brotara de la estola litúrgica que lleva puesta. Detrás, otros discípulos sacian su sed en los cálices de la Sabiduría.

► Semen Chromoi, *Diálogo de los tres obispos ecuménicos*, principios del siglo XVII, Pinacoteca de Perm.



Fue figura dominante de la teología del siglo VII y del concilio de Constantinopla del 680. Luchó contra la herejía monotelit que afirmaba que en Cristo se daba solo la naturaleza divina.

Máximo el Confesor

Texto
«Tomó mi naturaleza para que yo le comprenda, y mi rostro para que jamás me aparte de él.» (*Odas de Salomón*)

Fiesta
13 de agosto

Vida
580-662

Fuentes
Vida siria de Máximo

Iconografía
Frente ancha y espaciosa, barba larga, manto monástico y estola del gran *skema* sobre túnica clara

Máximo fue llamado el Confesor por la valentía con que hi frente a sus padecimientos y por mantenerse a la altura de su convicciones doctrinales. Nació en Constantinopla en el 580, fu secretario de corte y se retiró a la vida monástica hacia el 613. L invasión persa que amenazaba Constantinopla le condujo prim ro a Creta, después a Chipre y por fin a África (632). Intervino e la polémica sobre las dos naturalezas de Cristo en un acalorad debate con el obispo de Constantinopla, Pirro (645). El pap Martín y él organizaron en Roma el concilio lateranense del 64 en contra de la herejía monotelita, pero fueron arrestados por el ejército imperial y se trasladaron a Constantinopla. El papa Mar tín fue juzgado en el 653, y murió dos años después en su exili de Crimea; en cuanto a Máximo, llevado a Tracia, se le juzgó d nuevo, se le flageló y le cortaron la lengua y la mano derecha. S le deportó y murió en el Cáucaso, en Lazica, a orillas del mar N gro. Era el año 662. El concilio de Constantinopla del 680 reh bilitó solemnemente a san Máximo y su doctrina. En el siglo XX, el teólogo Hans Urs von Balthasar interpretó su pensamiento.



► Escuela de los Stroganov, *Máximo y sus discípulos exiliados en Lazica*, detalle de *Máximo el Confesor con hechos de su vida*, finales del siglo XVI-principios del XVII, Museo de Historia y Arte, Solvycegodsk.

La guardia imperial, cubierta con suntuosas armaduras, arresta a Máximo en Roma y le lleva ante el emperador.

Los colores planos y las finas líneas geométricas evocan los edificios de Constantinopla.



El emperador, en el trono y con el cetro en la mano, reacciona con indignación a las palabras de Máximo.

▲ Escuela de los Stroganov, *Máximo defiende la ortodoxia y condena la herejía ante el emperador*, detalle de *Máximo el Confesor con hechos de su vida*, finales del siglo XVI-principios del XVII, Museo de Historia y Arte, Solvycegodsk.

Máximo defiende la ortodoxia ante el emperador y condena la herejía entregándole un rollo con su doctrina.



A él se debió, en el siglo XIV, el renacimiento del hesicasmo, una vía ascética basada en el silencio, la serenidad interior y la participación en la energía no creada de la luz divina.

Gregorio Palamás

Texto
«En el silencio se aprenden los secretos de estas tinieblas que brillan con la luz más espléndida en el seno de la más negra oscuridad.» (Dionisio Areopagita)

Título
Teólogo bizantino

Vida
Muerto en 1359, canonizado en 1368

Iconografía
De medio busto, viste un *felon* episcopal con motivos ornamentales y una estola blanca con cruces. Una mano sujeta el Evangelio cerrado y la otra bendice «a la griega», formando con los dedos el monograma de Jesucristo: «IC XC»

► *San Gregorio Palamás*, detalle, siglos XIV-XV, Museo de Arte Figurativo, Moscú.

Después de veinte años en el monte Athos, Gregorio Palamás fu nombrado arzobispo de Tesalónica. Su fascinante personalidad in fluyó en el patriarca de Constantinopla, Filoteo, y en el emperado Juan Cantacuceno. Junto con Nicolás Cabasilas, Gregorio Pala más dominó la teología del siglo XIV, apoyado en los concilios d Constantinopla (1341-1351). A pesar de su popularidad (fue ca nonizado solo nueve años después de su muerte), el icono que s muestra es el único que se conoce. Debería ser un retrato fiel, y que fue pintado pocos años después de su muerte. Gregorio Pala más aparece con los paramentos episcopales, el Evangelio en un mano y con la otra bendiciendo «a la griega», formando el mono grama de Cristo («IC XC») con los dedos. El he sicasmo influyó en la teología estétic del icono, basada en la luz no cread que vieron los apóstoles en l Transfiguración. Según la doctr na hesicasta, Dios, que en esenci es indescriptible, inaccesible e in cognoscible, se da a conocer a tr vés de sus energías. El hesicasmo flo reció en el monte Athos y e Rusia. En este lugar, el protag nista anónimo de los *Relatos d un peregrino* recita noche y día la oración del nombr de Jesús, y su alma la rep te en sueños: «¡Señor Je sucristo, hijo de David, apiádate de este peca dor!».

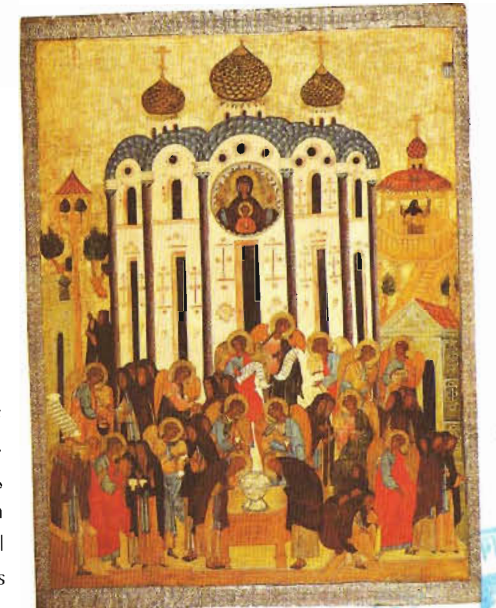




an Eulogio tuvo la visión de unos ángeles que premiaban a los monjes más solícitos con algunos regalos durante el rito de la bendición de los panes, en las grandes vísperas del sábado.

Visión de Eulogio

uenta un texto edificante que el presbítero Eulogio, agraciado con el don de la clarividencia (ya que conocía el pensamiento y las intenciones de los monjes), tuvo la visión de unos ángeles que repartían dones entre los monjes en la gran víspera de la vigilia. Este motivo enlaza con la preocupación de Eulogio por dar ánimos y apoyo a los perezosos y los distraídos. En el icono, los ángeles entregan una moneda a cada monje (de oro con la imagen de Cristo, de plata con la Cruz, o de bronce), o bien un pan bendito, y luego los ungen con mirra y los inciensan. El monje perezoso no recibe nada. Sobre el altar, en el centro, Sergio de Radonez y Kirill de Belozersk adoran el cáliz con los panes (las prósforas). El cáliz se corresponde en la parte superior con el medallón con la Virgen que llevó a Jesús en su seno. El templo blanco con tres cúpulas, símbolo de la Trinidad, unifica la escena, que se desarrolla en el interior, y le da un aliento cósmico. A la izquierda del templo, un monje toca las campanas; a la derecha, en una torre, otro monje golpea el *semantron*. Abajo, a la izquierda, san Eulogio muestra un rollo abierto en el que invita a los monjes al silencio.



Text
«Para que sea útil e las funciones de vigilia y del agrado de Dios, para no abandonarse la pereza.» (*Paterik d la ermit*

Fies
13 de septiemb

Vi
Eulogio de Alejandrí abad sirio muerto el 6

Fuent
Paladio de Eleonópol *Historia Lausiaca* (36 430); *Skitskii Pateri o Paterik de la erm* (815-855); Juan M co, *Prado espiritu*

Iconogra
Eulogio y sus acomp ñantes. Los monjes n dispuestos reciben re los de los ángeles, y abades Sergio de Ra nez y Kirill de Be zersk adoran el pan carísti

◄ *Visión de san Eulo* 1565-1569, proced de Solvycego monasterio d Presentación e Templo, Gal Tretiakov, Mo



Evangelizaron a los pueblos eslavos gracias al alfabeto cirílico que habían creado. En 1980, Juan Pablo II proclamó a los dos hermanos copatronos de Europa.

Cirilo y Metodio

Texto
«¿Qué es el conocimiento? El sentido de la vida inmortal. Y ¿qué es la vida inmortal? Sentirlo todo en Dios. El conocimiento que nos une a Dios reina sobre todos los deseos; y, para el corazón que la recibe, es la dulzura más completa vertida sobre la tierra, porque no hay nada parecido a la dulzura del conocimiento de Dios.» (Isaac de Siria)

Título
Apóstoles de los eslavos; Copatronos de Europa

Fiesta
7 de julio (Occidente); 14 de febrero y 11 de mayo (Oriente)

Vida
Cirilo: 827-869; Metodio: muerto en el 885

Iconografía
Vestidos de obispos, con libros y rollos en caracteres cirílicos

► *Cirilo y Metodio*, siglos XVIII-XIX, procedencia rusa.

Cirilo nació en Tesalónica en el 827 y estudió en Constantinopla, donde fue muy valorado como profesor de filosofía; sin embargo, prefirió la vida monástica, que compartió con su hermano menor Metodio. Por encargo del emperador, viajó con su hermano al país de los jázaros, entre el Don y el Cáucaso, al norte del mar Negro, donde descubrió las reliquias del papa Clemente cerca de Querson. En los años 862-863, en misión diplomática ante el príncipe de Moravia, Cirilo compuso el alfabeto de treinta y dos letras (glagolítico) que permitió el nacimiento de la literatura eslava. Con ayuda de Metodio, inició la traducción de los Evangelios al cirílico (alfabeto que recibió su nombre) así como las Epístolas de Pablo, los Hechos de los Apóstoles y los textos litúrgicos. El papa Adriano II acogió a Cirilo y a Metodio en Roma con grandes honores, porque llevaban las reliquias de san Clemente, y autorizó el uso de la lengua eslava en la liturgia. A la muerte de Cirilo en Roma el 14 de febrero del 869, Metodio continuó su obra en Moravia y Panonia, pero, hostigado por las poblaciones germánicas, acabó en la cárcel. En el 880, el papa Juan VIII puso fin a la rivalidad entre el clero eslavo y el latino; la reforma triunfó en la región, y Metodio fue nombrado arzobispo de Moldavia y Panonia.



Este doctor de la Iglesia escribió tres tratados en defensa de los iconos sagrados durante las persecuciones iconoclastas, justificando la representación de Cristo y la doctrina de la encarnación.

Juan Damasceno



Nació en Damasco en el 650. La reciente ocupación musulmana de la zona no impidió que ocupara un cargo como alto funcionario ante el califato de los omeyas. Más tarde cayó en desgracia a causa de una falsa denuncia del emperador iconoclasta León III Isáurico al califa de Damasco y, según algunas *Vidas*, le amputaron una mano. De aquí surge la iconografía de la Virgen de las Tres Manos (*Tricherusa*). Juan defendió en Damasco la religión ortodoxa (subrayando que el islam era una herejía cristiana), el culto ortodoxo de las imágenes y la teología de la Trinidad, y compuso himnos en su honor. Escribió tres tratados en defensa de las imágenes sagradas considerando que el icono era parte integrante de la liturgia bizantina. El icono de Cristo se justifica plenamente con la encarnación; no se venera la imagen, sino lo que esta representa. En definitiva, Cristo adoptó una individualidad concreta asumiendo la naturaleza humana. Caído en desgracia ante la corte de Damasco, acaso por un recrudecimiento del régimen musulmán, se retiró al monasterio de San Saba en Jerusalén, donde protagonizó una intensa actividad como escritor y orador, y se ocupó de doctrina, moral, exégesis, ascética y poesía. Murió centenario allí, donde se conservan sus reliquias.



Te
«Yo no venero materia, sino Creador de la mate que se hizo mate para mí.» (J Damasce

Tít
Doctor de la Igle

Fie
4 de diciem (Oriente); 27 de ma (Occide

V
c. 650-

Fue
Juan Damasceno, *defensa de los ico sagrados*, *De* ortodoxa, *Hom sobre la Natividad Dormi*

◄ Archiman Zinon, *Damasceno, el def de las imág sagradas*, segunda del sigl



Ermitaños y santos de Oriente

Primeros ermitaños
María Egipcíaca
Antonio el Grande
Efrén el Sirio
Juan Climaco
Santos estilitas
Teodoro Estudita
Juan de Rila

◀ *San Juan Climaco, Jorge y Blas de Sebaste*, segunda mitad del siglo XIII, Museo Ruso, San Petersburgo.



La «Tebaida egipcia», una forma primitiva de vida monástica, floreció durante los primeros siglos en Capadocia, Siria y Egipto. Se desarrolló posteriormente en Grecia, el monte Athos y Rusia.

Primeros ermitaños

Texto
«Con la libertad, los ángeles se elevan y los hombres caen en el abismo.» (Orígenes)

Fiesta
Pacomio: 7 de mayo; Macario: 19 o 21 de enero (Oriente), 15 de enero (Occidente); Onofre: 12 de junio; Antonio el Grande: 17 de enero; Efrén el Sirio: 9 de junio; Atanasio el Atonita: 5 de julio

Vida
Pacomio: 292/294-346; Macario de Alejandría: siglo IV; Antonio el Grande: 251-356; Efrén el Sirio: 306/307-373; Atanasio el Atonita: 930-1001

Fuentes
Ga 6,1; *Corpus Pachomianum*; *Dichos de los Padres del desierto*; *La escalera del Paraíso*; *La filocalia*

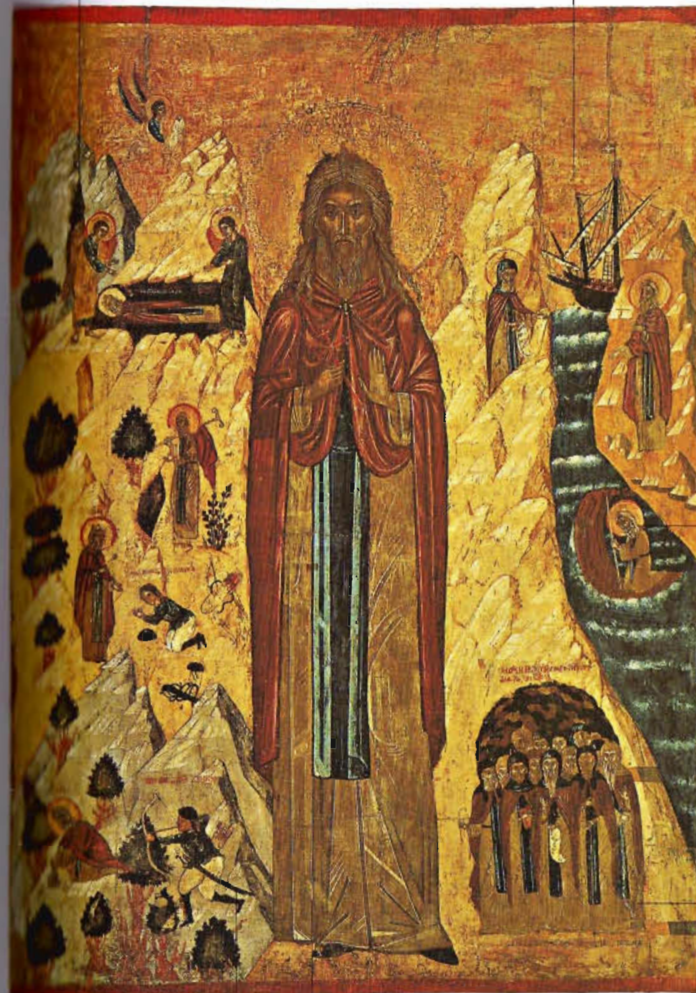
Los primeros anacoretas (del griego *anachorein*, «retiro») o ermitaños (del griego *eremos*, «desierto») vivían en cabañas, sin una regla precisa, dedicados a la oración y la penitencia. Eligieron Siria y el alto Egipto, cerca de Tebas. Así nació la «Tebaida egipcia», de la que recordamos a Pablo de Tebas (muerto en el 341), Onofre, Efrén el Sirio y Antonio el Grande, fundador del monaquismo egipcio. En el siglo IV, Pacomio y él dejaron el anacoretismo por las formas primitivas de vida en cenobio (del griego *koinos bios*, «vida en común»). Basilio de Capadocia (330-379) escribió la regla del monaquismo cenobítico oriental. Entre los siglos VIII y IX nació en Grecia la llamada «Tebaida athonita» en las laderas del monte Athos. El monje Pedro fue el primero que se estableció allí en una de las cuevas orientadas al mar con el voto de silencio. En el siglo X, cuando el monte Athos ya estaba poblado por anacoretas, se refugió en él otro gran ermitaño, Atanasio. Si Pedro fue el hombre del silencio, Atanasio, llamado el Atonita, fue el santo constructor, el arquitecto de Dios. Su regla (*tpykon*) pasó a ser el modelo de los monasterios del Athos, y posteriormente de la «Tebaida rusa». Actualmente, el Athos es una auténtica república monástica que cuenta con dos mil monjes y veinte monasterios. Un consejo de abades (higumenos) representa a las comunidades griega, rumana, búlgara, serbia y rusa.



► Escuela de Novgorod, *Los ermitaños Macario el Egipcio, Onofre el Grande y Pedro del Athos*, finales del siglo XV-principios del XVI, Museo Ruso, San Petersburgo.

La cueva eremítica y la muerte-dormición del santo. Dos ángeles velan el cuerpo y otro se lleva su alma al cielo.

Un barco ha naufragado en la isla de Gaudos. El ermitaño es invitado a cruzar el mar para llegar a la isla de Creta.



Juan el Ermitaño navega con su manto como vela y su bastón como mástil.

Los noventa y cuatro compañeros de Juan el Ermitaño en la ribera de la isla de Creta. Después de naufragar encuentran refugio en una cueva.

Juan es herido por la flecha de un cazador, a quien perdona (arriba).

Juan con un gran manto rojo cerrado en el pecho con un broche, la cabeza descubierta y una larga estola azul que cae sobre la túnica monástica.

▲ *San Juan el Ermitaño con escenas de su vida*, finales del siglo XVII, Museo Bizantino, Atenas.

La inscripción «el justo Máximo» no especifica si se trata de san Máximo de Moscú (1433-1444) o de san Máximo de Toma (muerto en 1680).

Las manos de san Máximo y de san Teodoro rozan las nubes, y estas se abren mostrando a la Virgen en el trono con el Niño, rodeada de ángeles.



La larga barba de san Máximo está parcialmente borrada, pero en su estado original debía de llegar hasta los pies.

El paisaje de colinas parece levitar. Los dos ermitaños están de puntillas, casi tocan el cielo.

Bajo la áspera túnica, uno se imagina en la cintura el cilicio que llevaba Teodoro Trichinas, como confirma su nombre («del cilicio»).

▲ *San Máximo y san Teodoro Trichinas*, finales del siglo XVII, procedente de Rusia central, colección privada.



Vivió en el desierto del Jordán desfigurada por el ayuno, quemada por el sol, vestida con harapos y con la protección de su larga melena. Murió cerca del río donde fue bautizado Jesús.

María Egipcíaca

Huyó de sus padres a la edad de doce años y vivió en Alejandría durante diecisiete como prostituta. A los treinta años salió del puerto de Alejandría a bordo de un barco de peregrinos que iban a Tierra Santa para celebrar la fiesta del reencuentro de la Santa Cruz. El único aliciente de su viaje era ganar dinero, pero al llegar a Jerusalén fue a visitar el Santo Sepulcro y una fuerza misteriosa la retuvo. Entonces se retiró a meditar al desierto, se arrepintió de sus pecados y pidió a Dios que le indicase un lugar donde vivir en penitencia. Una voz la invitó a cruzar el Jordán. Vivió cuarenta y siete años en los parajes desérticos donde vivió Juan Bautista y fue bautizado Jesús. Se alimentaba de frutos silvestres, al igual que el Precursor. Conocemos la historia de su vida gracias al monje Zósimo, que todas las Cuaresmas se retiraba a orar al desierto del Jordán y encontró a María Egipcíaca desfigurada por las privaciones. La penitente le hizo prometer que el Jueves Santo del año siguiente le traería la comunión. Zósimo volvió dos años más, pero al segundo encontró el cuerpo sin vida de la santa tendido en el mismo lugar donde la había dejado. Zósimo enterró a María Egipcíaca con la ayuda de un león, según la tradición.



«El alma es pe…
cuando la fuerza…
pasión se ha orie…
a Dios.» (Máxi…
Con…

De origen eg…
relacionado…
verbo «a…

1 de…

Egipto 354-Pal…

Icono…
Recibe la com…
del monje Zósi…
el paisaje desérti…
los aledaños d…
Jordán, con el…
desnudo y una…
ceñida a los cost…
melena la…
abundante, nim…
santa, cuerpo y…
descar…

◄ *Santa …
Egipcíaca*, siglo…
procedente de…
monaste…
Nuestra S…
de Balamand, Lí…

El monje Zósimo, con manto rojo y estola azul de sacerdote, da la comunión a la santa con la cuchara típica de la liturgia bizantina que contiene el pan empapado en vino.

La santa, con el rostro desfigurado por el ayuno, abre la boca para recibir la sagrada eucaristía.



Las pinceladas de albayalde en el pelo, la piel y la ropa (assist) de santa María Egipcíaca revelan que su ser se ha transfigurado por la luz no creada de la Gracia divina.

▲ *La comunión de santa María Egipcíaca*, 1723, procedente de Trebisonda, colección privada, París.



Padre del monaquismo, es famoso por sus «tentaciones», que inspiraron relatos y obras de arte. Los Dichos de los Padres del *desierto recogen sus pensamientos.*

Antonio el Grande

Nació en el 251 en Koma (hoy Menfis, alto Egipto), quedó huérfano a los dieciocho y se retiró a vivir como ermitaño durante veinte años. Junto a la tumba donde vivía sufrió las célebres tentaciones. Cuando los ermitaños del desierto de la Tebaida acudían a él para que los guiase, no daba reglas sino consejos prácticos. El «ejemplo» era el verdadero método de enseñanza de Antonio, simple *abba*, hombre de Dios. Estas breves enseñanzas son el origen de los *Dichos de los Padres del desierto*. Antonio interrumpió dos veces su aislamiento: una para ayudar a los presos condenados a muerte durante la persecución del 311 en Alejandría, y otra para luchar contra los arrianos. Murió en su ermita a la edad de ciento cinco años. Su cuerpo se trasladó a Alejandría, luego a Constantinopla y por último a Arles. La regla que se le atribuye es parcialmente suya, ya que la completó su discípulo Ammonas. Las formas de vida semianacoréticas que inició Antonio se desarrollaron más tarde con Pacomio y en los monasterios griegos y rusos. Pocos años después de la muerte de Antonio, Atanasio, el santo patriarca de Alejandría, escribió una *Vida* del santo que incluye el episodio de las tentaciones: los demonios, en forma de animales, representan los vicios de la fama, la riqueza, el poder y la sexualidad desenfrenada. Antonio venció con las armas de la humildad, la sinceridad y la caridad fraterna.



Text
«Allégate a un hombr
que tema a Dios,
estando junto a
también tú aprenderá
a temer a Dios.
(Dichos de los Padre
del desierto

Fiest
17 de ener

Vid
251-35

Fuent
Atanasio, *Vida d*
Antoni

Iconografi
Con la cabeza cubiert
por un simple tocad
monástico adornad
con cruces, mant
oscuro y túnica má
clara ceñida a lo
costados, cruz
cuello y bastón; en la
tentaciones, rodead
de fieras espantosa
que representan a lo
demoni

◄ Escuela d
Novgorod, *Sa*
Antonio el Grand
mediados del siglo XV
Museo Históric
Estatal, Moscú

Déesis de medio busto con santa Catalina, la virgen, Cristo como Sumo Sacerdote (en el centro), Juan Bautista y Moisés.

De arriba abajo, el sacerdote Melquisedec y santos ermitaños y profetas con cartelas.

De arriba abajo, Padres de la Iglesia, entre ellos Juan Climaco, Anastasio y algunos higumenos del monasterio de Santa Catalina.



En sentido horizontal, santos mártires empuñan la cruz.

▲ Sacerdote-pintor Demetrios, *San Antonio con santos de medio busto en el marco*, finales del siglo XV-principios del XVI, monasterio de Santa Catalina, monte Sinaí.

La figura serena y robusta de san Antonio, con la cabeza encapuchada, se asienta en el rectángulo verde que representa el jardín del Paraíso. Tiene en las manos un rollo abierto y un bastón en forma de tau, símbolo de su autoridad monástica.

De izquierda a derecha, en rojo sobre oro, la inscripción «San Antonio».

La severa austeridad del rostro del abad se acentúa por la nariz corta y prominente, los ojos serenos y penetrantes, la anatomía de los músculos faciales y la simetría de la barba.



Manto rojo oscuro, túnica marrón con mangas y capucha gris plomo. Los bordes caen por los hombros en un drapeado geométrico.

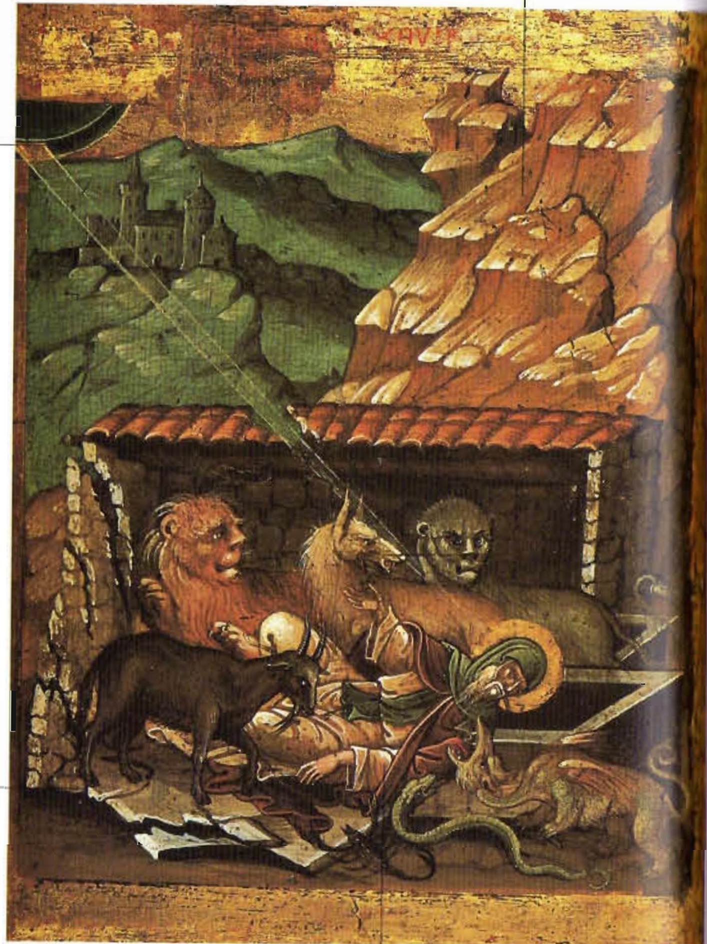
El rollo hace referencia a las famosas tentaciones que superó el santo: «He visto las trampas del diablo tendidas en el suelo».

La firma del autor en griego y letras blancas: «De la mano de Michael Damaskinos».

▲ Michael Damaskinos, *San Antonio*, segunda mitad del siglo XVI, Museo Bizantino, Atenas.

Antonio yace en el suelo lleno de zozobra entre dolores físicos atroces, pero su alma se sustenta en un rayo que baja del cielo, domina el miedo y vence a los demonios.

Las tentaciones se producen de noche. Las casas descansan a la sombra verde de las montañas, y las rocas del desierto donde vive Antonio brillan con el resplandor de la visión.



Las paredes de la cabaña de Antonio quedan hechas pedazos, como a causa de un fuerte terremoto.

El demonio tienta a Antonio adoptando la forma de bestias feroces, serpientes y escorpiones al acecho.

▲ *Vida de san Antonio el Grande*, siglo XVII, Museo Nacional, Belgrado.



Se le llama «Arpa de Dios» por la sugestiva belleza de sus himnos. Introdujo el canto litúrgico femenino. En 1920 fue canonizado también por la Iglesia católica.

Efrén el Sirio

Este doctor de la Iglesia, teólogo y poeta, escribió su obra en siríaco y se tradujo prontamente al griego, el latín, el árabe, el copto, el etíope y el eslavo. En prosa comentó las Escrituras, y en verso compuso himnos para el canto de los fieles; en particular, escribió música para la voz femenina. Las enseñanzas de Efrén defendieron la virginidad de María y la doble naturaleza de Cristo, humana y divina. Se enfrentó a los gnósticos y exaltó la libertad como el don más preciado que Dios hizo al hombre. Efrén no niega que entre el Creador y la criatura hay un abismo, pero recuerda que con la encarnación Dios se revistió de carne y adoptó una voz y una apariencia humanas a fin de que pudiéramos verlo y escucharlo. En sus himnos indica que hay tres arpas dispuestas por Dios para que oigamos su voz inefable: el arpa de Moisés, Cristo y la naturaleza. En suma, los hombres y las cosas llevan la huella de la presencia, real pero escondida, del Creador. Según Efrén, el pájaro al volar recuerda con sus alas abiertas la Cruz y el poder del santo madero, el árbol de la vida. El pájaro vuela con las alas abiertas como Jesús en la Cruz. Se le llama «Arpa de Dios» por estas intuiciones sublimes.



Tex

«La verdad se descri con pocas palabra No hagas larg disquisiciones sob ella. ¡Tú refúgiate en silencio!» (Efrén Siri

Títu

Diácono y doctor de Iglesia; «Arpa Dio

Fies

9 de junio (Occident

Vi

Nisibis 306/307-Ede 3

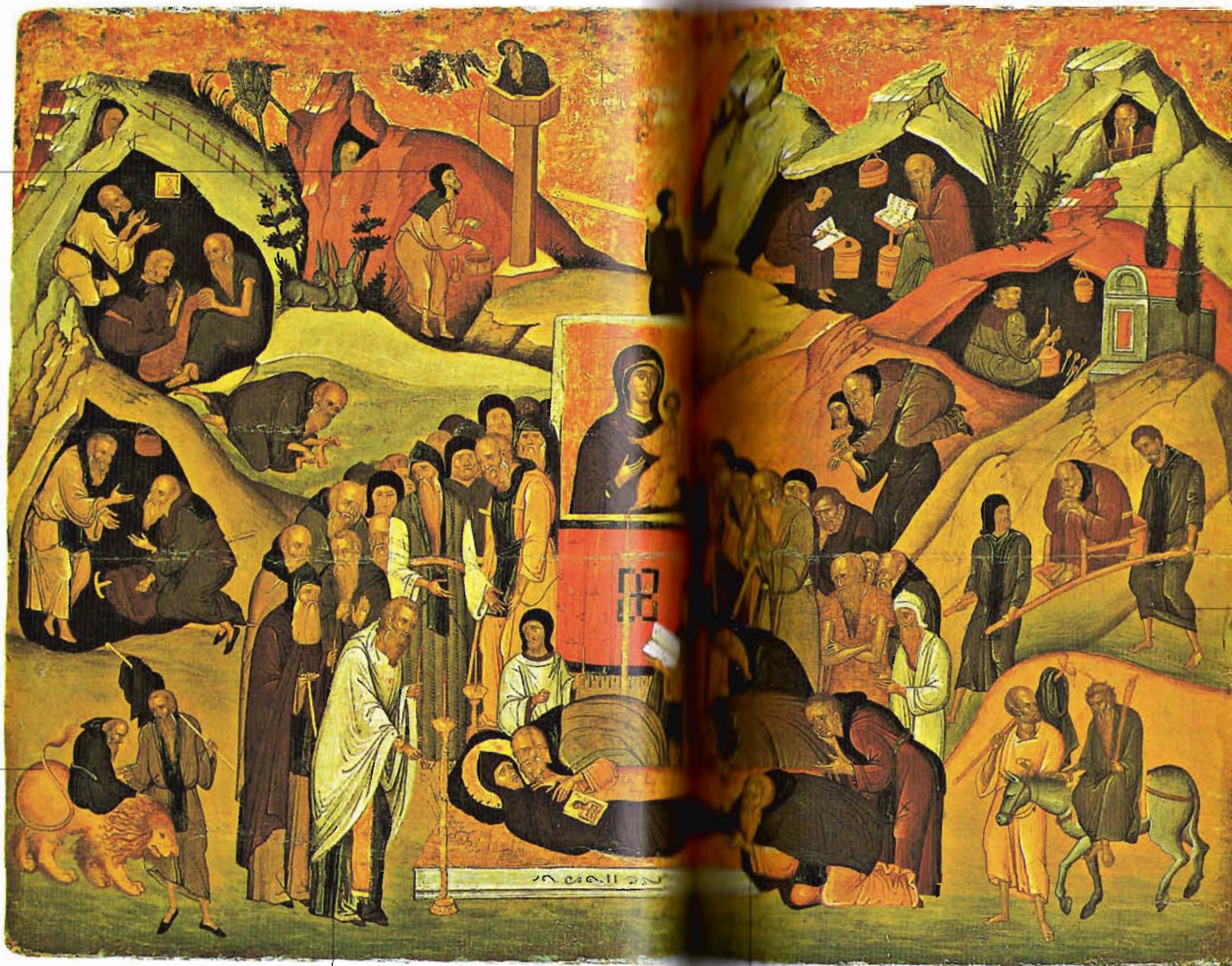
Iconograf

Cerca de Tebas, en l cuevas del desierto, l monjes acuden a l exequias de san Efr bajo el gran icono la Virgen. Un mon alimenta a un esrili pasándole comida un cesto. En el desier hay árboles, con palmeras y cipreses, animalillos salvaj

◄ *Efrén el Sir.* procedente de Orie Med

Un monje ofrece comida a un santo estilita. El estilita ve a un ángel llevándose el alma de san Efrén al cielo. En el centro hay un monje con un tablón de madera en el hombro: es el senatron litúrgico, que el monje golpea como una campana para anunciar la muerte del santo.

Un león domesticado, dos linces grises (arriba, con aspecto de conejos) y algunas palmeras y cipreses son señales de vida del desierto.



El desprendimiento del fondo del icono descubre el «bolo griego», que se usa como preparación bajo el dorado.

En las cuevas de la Tebaida egipcia se reza, se escribe y se fabrican pequeños objetos de madera, como cucharas y cucharones.

Los monjes enfermos se trasladan en camilla, a lomos de mula o a hombros de sus hermanos.

El diácono inciensa el cuerpo del santo. El lector y el cantor se arrodillan bajo la imagen de la Virgen e inician el rito fúnebre. Los bigumenos se distinguen de otros monjes por el bastón en forma de tau.

El cuerpo de Efrén, tendido entre cuatro candelabros y envuelto en las fajas fúnebres, recibe los besos y la veneración de los hermanos monjes. El santo lleva en el pecho un pequeño icono de la Pasión.

▲ *Dormición de san Efrén el Sirio*, detalle, 1457, Museo Bizantino, Atenas.



La Escalera del Paraíso *es un escrito ascético que repite la imagen bíblica de la escalera de Jacob. Sus treinta escalones representan las etapas de la ascesis monástica.*

Juan Climaco

Texto
«Que todos lleguen al desapego total es imposible, pero no lo es que todos se salven y reconcilien con Dios.» (Juan Climaco)

Título
Juan del Sinaí, llamado Climaco, es decir, «de la Escalera» (*climax*); Escalera de Jacob (*Lestvica Yakovlia*); Visión de Jacob

Vida
Siglo VII

Fuentes
Juan Climaco, *Escalera del Paraíso*

Iconografía
Juan Climaco, vestido de monje y con un rollo de sus obras, señala a sus discípulos la escalera que lleva al Paraíso

Juan Climaco (de *climax*, «escalera» en griego) entró a los dieciséis años en el monasterio de Santa Catalina del Sinaí, donde se hizo monje y después higumeno. A edad avanzada dejó a su hermano Jorge al frente del monasterio y se retiró en soledad. Murió entre el 650 y el 680. En el monasterio del Sinaí escribió la obra mística que le dio fama, la *Escalera del Paraíso*, inspirada en la visión bíblica de Jacob, que vio bajar del cielo una escalera con ángeles. El tratado de Juan Climaco describe un camino firme y seguro para sus monjes, compuesto por treinta pequeños tratados (*logoi*) que después se llamaron escalones, correspondientes a los años de Cristo en la tierra. La *Escalera del Paraíso* se escribió en el siglo VII, pero en el XI se consolidó la costumbre de ilustrar los códices acompañando el texto con miniaturas que representaban a los monjes llegando a la cima, coronados por los ángeles, y quienes eran arrastrados al infierno por los demonios. El tema de la escalera espiritual se contaminó de fuentes populares, con el resultado de que muchas veces se subraya el aspecto negativo de la caída y se relega la subida



► *San Juan Climaco, Jorge y Biagio de Sebaste*, segunda mitad siglo XIII, Museo Ruso, San Petersburgo.

Profetas, apóstoles, ermitaños y santos padres animan a los monjes «escaladores» desde el prado del Paraíso. Los ángeles vuelan a su encuentro para coronarlos.

Las puertas del Paraíso se abren, y Cristo, con María, Juan Bautista y dos ángeles, toma por la muñeca al monje que ha llegado al último escalón.



Los peldaños de la escalera espiritual son treinta.

Los demonios arrastran a los monjes a la cueva, donde se los traga el monstruo infernal.

Desde el ambón, san Juan Climaco, con el texto de su Escalera del Paraíso *en una cartela, señala a los monjes el camino. Tras él, la silueta de un monasterio ruso.*

▲ *Visión de san Juan Climaco*, mediados del siglo XVI, procedente de Novgorod, Museo Ruso, San Petersburgo.



Las columnas forman parte de una simbología pagana como el soporte de los ídolos, pero el estilita las convierte en un lugar de elevación y santificación cristiana.

Santos estilitas

Texto
«Ya que Dios se hizo hombre, el hombre puede convertirse en Dios. Se eleva con ascensiones divinas en la misma medida en que Dios se humilló por amor a los hombres.» (Máximo el Confesor)

Fiesta
Simeón Estilita el Joven: 24 de mayo (Oriente), 3 de septiembre (Occidente); Simeón Estilita el Viejo: 5 de enero (Oriente), 1 de septiembre (Occidente)

Vida
Simeón el Viejo: Cilicia, 390-459; Simeón el Joven: Antioquía, 521-592

Fuentes
Teodoreto de Ciro; Juan Damasceno; Evagrio Escolástico; Juan Mosco

El estilitismo es una de las formas más drásticas y originales del ascetismo oriental. La columna se erigía cerca de algún monasterio o población, tenía entre diez y veinte metros de altura, y estaba provista de balcón, parapeto y tejado. La comida se subía con cuerdas y poleas. El vínculo entre el estilita y la sociedad era intenso: desde su columna daba consejos, arbitraba conflictos, predicaba y celebraba misas. El estilitismo se difundió entre los siglos V y XVI en el Imperio bizantino y en Rusia. El estilita más famoso fue Simeón el Viejo (Cilicia, 390-459), que estuvo veintisiete años en cima de una columna, obrando milagros y conversiones, sobre todo entre los árabes. Su columna se encontraba en Qalat Seman, cerca de Antioquía, en Siria, y medía unos doce o trece metros. Otro estilita fue Simeón el Joven, natural de Antioquía, que fundó un monasterio en el monte Admirable con una columna en el centro, a la que subió en el 551. Sacerdote desde el 554, se le atribuyen himnos y sermones. Algunos de sus iconos fueron objeto de culto, como estatuillas de terracota o madera que retrataban al santo en lo alto de su columna. Las excavaciones han permitido encontrar los restos del monasterio y de la columna donde vivió cuarenta y cinco años.



► *San Daniel Estilita*, principios del siglo XVI, detalle, procedente del monasterio de Ferapontov, iconostasio de la catedral de la Natividad de María.

Cristo transmite en cartelas a los dos santos estilitas la palabra de Dios en caracteres árabes (ya que el icono es libanés). Los estilitas la comunican al pueblo.



Simeón el Joven, subido a su columna, baja la cesta y recibe comida de una mujer santa.

El estilita ha bajado para hacer milagros y curaciones entre la gente.

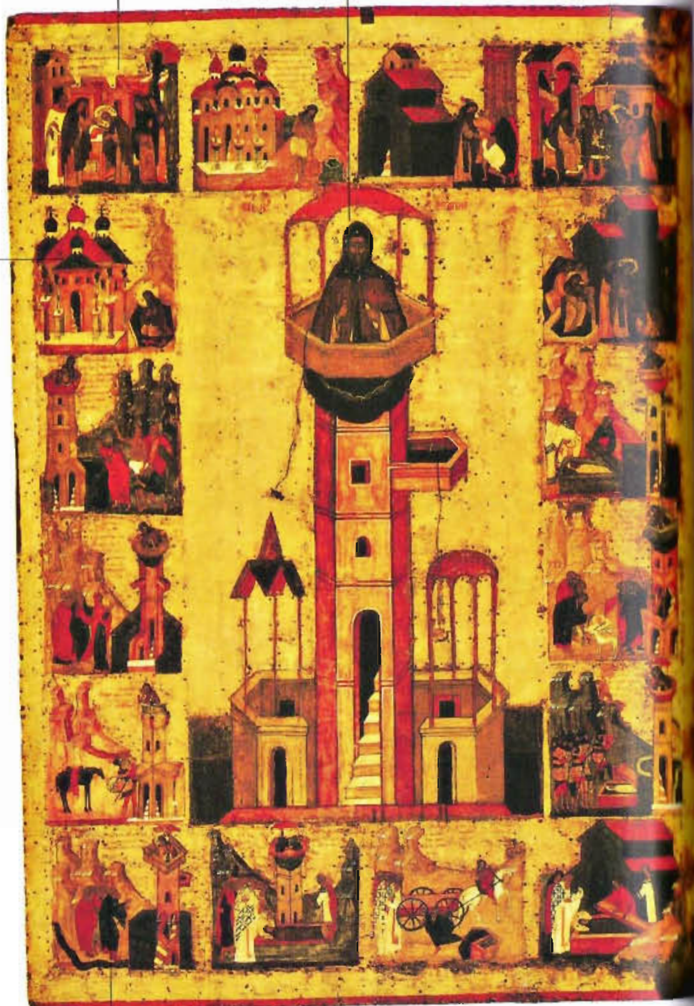
Muchos enfermos son transportados a hombros o en una camilla. Vemos a un ermitaño montado en un león, y a un árabe con su criado. Simeón el Viejo convirtió a muchos árabes; de hecho, la dedicatoria del icono está en ese idioma.

▲ Nemeh de Alepo, *San Simeón Estilita y san Simeón del monte Admirable*, 1699, monasterio de Nuestra Señora de Balamand, Líbano.

Bendición de Simeón ante el icono; el estilita se encadena a una piedra y sube a ella; Simeón curando; Simeón se presenta encadenado al bigumeno.

La compleja arquitectura de la columna, con escalera interna, balcones cubiertos y cuerdas para subir la comida. La base del balcón más alto está envuelta en una nube.

Simeón vive en el pozo de las serpientes; es puesto a prueba; cura a un poseso desde la columna; bendice a su madre muerta; cura a una mujer de la mordedura de una víbora; cura a una cierva preñada; el bandolero Ionafan se arrepiente y muere bajo la columna; los soldados de Antioquía reclaman su cuerpo.



▲ *San Simeón Estilita con escenas de su vida*, segunda mitad del siglo XVI, orden local del iconostasio, iglesia de San Simeón Estilita, Ustiug.

Simeón predica desde la columna; descendimiento de su cadáver en presencia del obispo; curación de un sordomudo junto a su carro fúnebre; traslado de las reliquias del santo a la iglesia de Antioquía.



Defendió la ortodoxia de las imágenes contra el emperador León III. Su monasterio de Studios, en Constantinopla, daba refugio a los monjes perseguidos por los árabes.

Teodoro Estudita

Nació en Constantinopla en el 759 y abrazó la vida monástica junto con su familia siguiendo el ejemplo de su hermano Platón; el hecho en aquella época no era extraordinario, se trataba de defender el culto a los iconos y la ortodoxia contra los soberanos iconoclastas. Teodoro restauró el famoso monasterio constantinopolitano de Studios (más de setecientos monjes que huyeron de las persecuciones árabes) con ayuda de la emperatriz Irene y de su hermano Platón, y emprendió una reforma monástica que recibiría el nombre de «estudita». Entre otras actividades, el monasterio de Studios albergó una escuela caligráfica que condujo al paso de la mayúscula a la minúscula. También tuvo un papel importante en la defensa de los iconos durante el conflicto iconoclasta desencadenado por León III Isáurico, el emperador bizantino que prohibió el uso de los iconos y destruyó muchos de ellos. En el 815, Teodoro Estudita fue arrestado y deportado a Asia Menor. Él y sus monjes fundaron varios asentamientos, tanto en el continente como en las islas de los Príncipes, donde falleció en el 826. Sus restos se trasladaron al monasterio de Studios tras la restauración de la ortodoxia y el culto de las imágenes por el concilio de Constantinopla (843). Durante su exilio, Teodoro Estudita escribió el famoso *Tratado en defensa de las imágenes* inspirado en la doctrina de Juan Damasceno.



Tex
«No adoro el icor
como Dios, sino que
través del icono y
los santos ofrezco
Dios adoración
veneración, y por
causa piedad, piedad
honor también a s
amigos.» (Autor sacr

Títu
Estudita, por
monasterio de Studi

Fies
11 de noviembr
fiesta de la ortodoxi
11 de mar

Vi
Constantinopla 75
Asia Menor 8

Fuent
Juan Damascen
Tratado sobre l
iconos; Abu Qurr
Tratado del culto
los iconos; Teófanes
Confesor, *Cróni*

Iconograf
Teodoro Estudita c
estola monástica
cartela frente
monasterio de Studi

◄ *San Teodo*
Estudita, 157
monasterio de Deca
Serbi

La emperatriz Teodora con su hijo Miguel; al otro lado, el patriarca Metodio y los monjes iconódulos con la cruz y los libros de la verdadera doctrina; en medio, entre dos ángeles, el icono de la Virgen.



La escena se divide en dos órdenes y representa el concilio de Constantinopla del 843.

▲ Ananías de Alepo, *Domingo de la ortodoxia*, 1772, monasterio de Nuestra Señora de Balamand, Líbano.

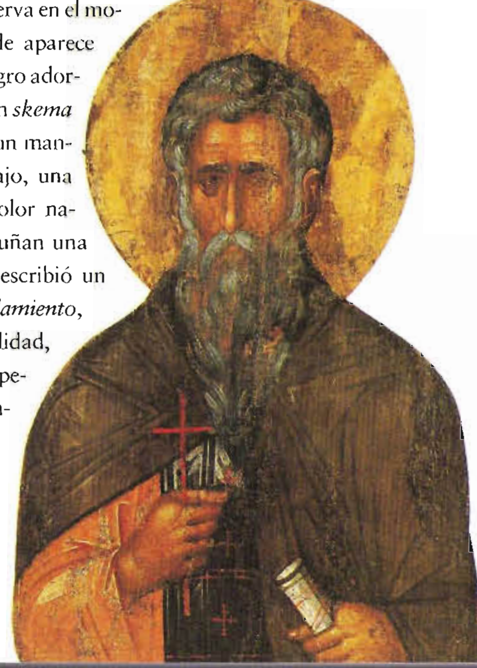
Teodoro Estudita y Juan Crisóstomo, entre los santos confesores, ofrecen el icono de Cristo Pantocrátor a la veneración de los fieles.



Es el patrón de Bulgaria, donde fundó monasterios que no dependían de los centros de poder político-religioso. Su culto se difundió por el mundo bizantino, serbio y húngaro.

Juan de Ril

La introducción del cristianismo en Bulgaria por Clemente y Naum, y su reconocimiento oficial en el 865, dieron luz a los centros monásticos de Preslav y Ocrida, ligados a la dinastía reinante. Mientras tanto, en las laderas silvestres del monte Rila, el ermitaño y estilita Juan fundó otro que se convertiría en el monasterio búlgaro más importante. Ya en vida, sus numerosos milagros le granjearon mucha popularidad y engrandecieron la fama de su monasterio. Juan de Rila conjugó los principios del ascetismo de los primeros siglos cristianos con un concepto de la pobreza que recuerda la espiritualidad de Francisco de Asís. El ejemplo del monasterio de Rila hizo que se fundaran otros en zonas deshabitadas. Posteriormente, algunos monjes búlgaros se trasladaron al monte Athos y se asentaron en el monasterio de Zographou. Uno de los retratos más antiguos del santo fundador es un icono que se conserva en el monasterio de Rila, donde aparece con un *omophorion* negro adornado con cruces (el gran *skema* del retiro monástico), un manto marrón y, por debajo, una túnica de un cálido color naranja. Sus manos empuñan una cruz y un rollo. Juan escribió un texto llamado *El mandamiento*, que refleja su espiritualidad, y que, como tantas experiencias ascéticas bizantinas, contribuyó al nacimiento del hesicasmo de Gregorio Palamás en el siglo XIV.



«En la unión con
el corazón abso
Señor, el Se
corazón, y los
hacen uno.»
Crisós

18 de

87

Fi
Juan de R
mandam

Icono
Juan de Rila
larga estola del
del mundo, lla
skema, la capuc
los hombros y un
y la cruz en las

◄ *San Juan d*
detalle, monast
Rila, Museo Na



Santos rusos

Boris y Gleb
Príncipes y metropolitas
Procopio de Ustiug
Antonio Romano
Sergio de Radonez
Beatos iconógrafos
Ermitaños del norte
Basilio el Bienaventurado
Fundadores de monasterios
Serafín de Sarov

◄ *El beato Paisio*, detalle,
siglo XVII, procedencia rusa,
Colección Von Mauchenheim,
Frankfurt.



A caballo o a pie, con espadas y vestidos de príncipes, están considerados como los primeros mártires rusos, porque murieron para no perjudicar a su hermano mayor.

Boris y Gleb

Texto
«O el hombre es un ángel de luz, icono de Dios e imagen suya, o lleva en sí la imagen de la bestia y se vuelve mono.» (Pavel Evdokimov)

Título
Los que sufrieron la Pasión (*Strastoterpci*)

Fiesta
Boris: 24 de julio; Gleb: 5 de septiembre; traslación de las reliquias: 2 de mayo (1072)

Fuentes
Relato analítico de Boris y Gleb; *Lectura de la vida y la ruina de los bienaventurados Boris y Gleb, que sufrieron la Pasión*; *Narración de Boris y Gleb*

Iconografía
De pie y de cuerpo entero, o a caballo y de perfil, con los trajes de príncipe tradicionales. Boris tiene barba, a diferencia de Gleb, más joven

► *Boris y Gleb a caballo*, 1340, Galería Tretiakov, Moscú.

Se les conoce por los nombres paganos de Boris y Gleb, pero su[s] nombres de bautismo eran Román y David. Eran los hijos pe[-] queños del príncipe Vladimir de Kíev, que en el 989 inició la di[-] fusión del cristianismo entre los pueblos eslavos. Su herman[o] mayor Svyatopolk los asesinó al nombrarlos herederos su padr[e]. En 1019, el príncipe Yaroslavl vengó su muerte derrotando [a] Svyatopolk, reconquistó Kíev y, en 1020, reunió las reliquias d[e] Boris y Gleb en la iglesia de San Basilio de Visgorod. Se canoni[-] zaron en 1051. En el siglo XI, su culto llegó a Constantinopla, [y] en la iglesia de Santa Sofía se exponía la imagen de los dos san[-] tos hermanos. Ambos tienen consideración de mártires, pero no como testigos direc[-] tos de la fe, sino por la docili[-] dad con que se sometieron [a] su hermano, sufrieron su vio[-] lencia, y aceptaron la muert[e] por el principio de someti[-] miento de los menores al ma[-] yor. Gracias a ello, Boris [y] Gleb evitaron una guerra ci[-] vil en el naciente Estado ruso. Si el bautismo que recibió el pueblo eslavo en las aguas del Dniéper fue incruento, Boris y Gleb bautizaron Rusia con sangre inocente. Han dado nombre a muchas localidades y monasterios rusos.





De izquiera[...] derecha: Vladi[...] invita a Bor[...] luchar; sepult[...] del prínc[...] Vladimir; B[...] vuelve d[...] guerra; Boris r[...] en la tienda; B[...] sueña su mue[...] representada [...] un perro; asesin[...] de Boris e[...] tienda; sepult[...] de Bo[...]

De izquier[...] derecha: [...] muerto en [...] barca; traslad[...] los restos de [...] batalla [...] Yarosl[...] Svyatop[...] muer[...] Svyatopolk [...] abi[...]

▲ *Boris y Gleb con escenas de su vida*, segunda mitad del siglo XIV, Galería Tretiakov, Moscú.

Los príncipes guerreros Boris y Gleb, con trajes valiosos, empuñan la espada con la mano izquierda y con la derecha se llevan al pecho la cruz del martirio.



El panteón de los cuatro santos obispos moscovitas, que corresponden a los cuatro jerarcas bizantinos, y varios príncipes y princesas, paladines de la santidad laica.

Príncipes y metropolitas

Texto
«Soberano, no puede obedecer tus órdenes por encima de las de Dios. La tierra es de Dios, como su cumplimiento. Yo, al igual que todos mis predecesores, solo soy un caminante y peregrino en esta tierra.» (Metropolita Filipp Kolycev)

Título
Príncipes semejantes a los apóstoles; príncipes que lucharon por la tierra rusa; santos príncipes *Blagovernye* («fieles al bien»); cuatro grandes jerarcas rusos

Fiesta
Piotr, Alexei, Iona y Filipp: 5 de octubre

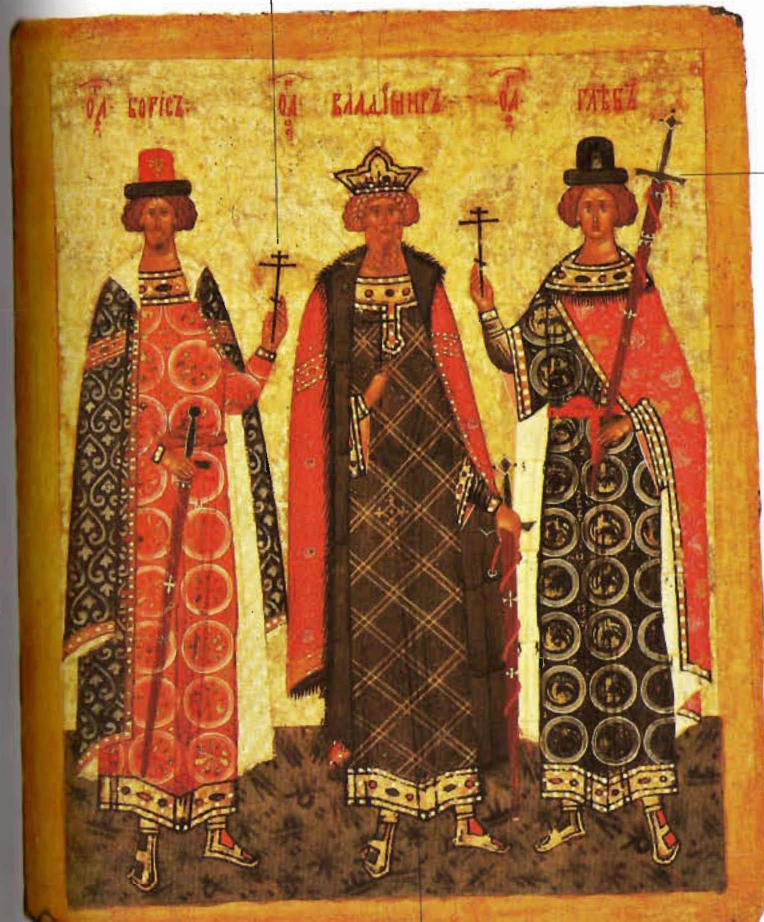
Vida
Piotr 1308-1326;
Alexei 1354-1378;
Iona 1449-1461;
Filipp 1566-1569

La santidad de los emperadores bizantinos se ligaba al ideal teocrático y la del príncipe ruso dependía de sus hazañas militares. En el 988, la princesa Olga y su sobrino Vladimir hicieron bautizar al pueblo ruso en las aguas del río Dniéper. Entre los príncipes que lucharon por la libertad de la santa Rusia, el primero fue Aleksandr Nevski (1220-1263), que se enfrentó a los tártaros, los suecos y los teutones. En la Iglesia oriental existe la costumbre de que todos los obispos sean también monjes, con características de príncipe y de asceta. Los metropolitas del período premongólico se opusieron con fuerza al poder civil; con la llegada de los zares declinó la santidad de los príncipes. Los cuatro grandes santos jerarcas rusos, metropolitas de Moscú, son Piotr (metropolita de 1308 a 1326), Alexei (1354-1378), Iona (1449-1461) y Filipp (1566-1569), que corresponden a los cuatro jerarcas bizantinos Basilio, Gregorio de Nisa, Gregorio Nacianceno y Juan Crisóstomo. Alexei mantuvo una intensa actividad política y diplomática, excomulgó a los príncipes rebeldes y a los dos años de su muerte intermedió en la victoria de Kulikovo contra los tártaros. El metropolita ruso más querido fue Filipp Kolicev, que se enfrentó al zar Iván el Terrible y lo pagó con la pérdida de su cargo, el exilio al monasterio Otroc, cerca de Tver, y la estrangulación por un sicario en 1569.



► *El príncipe Aleksandr Nevski*, siglo XVII, fresco, catedral del Arcángel, Kremlin, Moscú.

Boris, vestido de príncipe, exhibe la cruz bizantina de tres brazos, signo del martirio.



Gleb levant… la espada po… encima de s… cabeza par… indicar s… renuncia a l… violencia po… la Cruz

Vladimir, con vestido de rey, manto de piel y corona, pisa el prado que representa el Paraíso. Lo rodean sus hijos.

▲ *San Vladimir entre Boris y Gleb*, finales del siglo XV, Museo de Novgorod.

Nacimiento de Alexei; se le recomienda a un tutor; visión de su vocación; ingresa en el monasterio; obispo de Vladimir; conoce al khan tártaro (a la derecha, vestido de rojo).

Alexei con el klobuc *blanco en la cabeza y el* omophorion *adornado con cruces sobre la túnica litúrgica.*

De izquierda a derecha: encuentro de Alexei y Sergio de Radonez; Alexei bendice al higumeno Andronik; reza ante la tumba de Pëtr; encuentro con el khan*; Alexei cura a la esposa del* khan*; vuelve a Moscú; nombra a san Sergio sucesor de Andronik; manda preparar su sepulcro.*

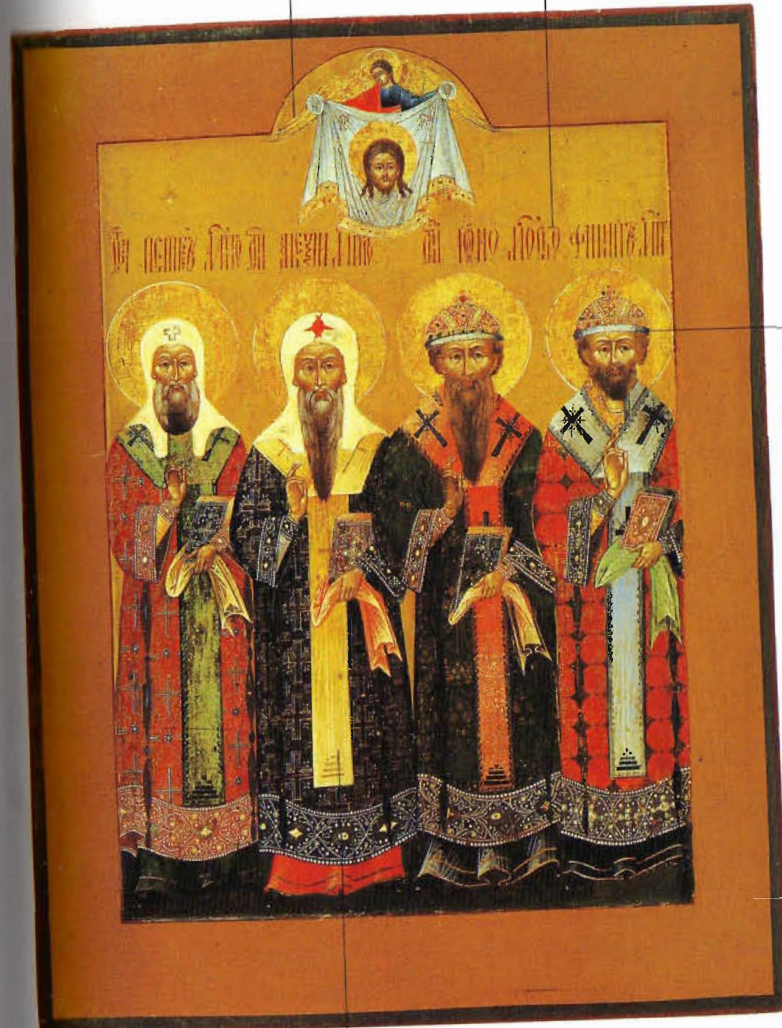


Entierro de Alexei; exhumación del cadáver; resurrección de un niño en su tumba; una mujer curada de la ceguera entrega un icono de Alexei a su sucesor; curación del monje Naum.

▲ Dionisio y taller, *El metropolita Alexei con escenas de su vida*, finales del siglo XV, Galería Tretiakov, Moscú.

La Santa Faz «No hecha por mano de hombre» en el lienzo que sostiene un ángel.

La inscripción de cinabrio reza así: **«San Piotr** *metropolita, san Alexei* **metropolita***, san Iona de Moscú, Filipp metropolita».*



De izquierda a derecha: Piotr y Alexei con sendos kobucs*, adornados respectivamente con la cruz y un serafín. Iona y Filipp con piedras preciosas que adornan sus mitras.*

▲ *Los santos obispos de Moscú, intercesores para toda Rusia*, principios del siglo XIX, procedente de San Petersburgo, Colección Banca Intesa, Galerías del palacio Leoni Montanari, Vicenza.

Las estolas, de intenso color verde, amarillo, rojo y violeta, se adornan con cruces y se rematan con los tres símbolos que indican la dignidad episcopal.

Procopio llega a Ustiug; reza ante el icono de la Virgen; predica la penitencia; no le escuchan; una nube de fuego envuelve la ciudad; sus habitantes rezan en la catedral; el icono de la Anunciación irradia una luz.

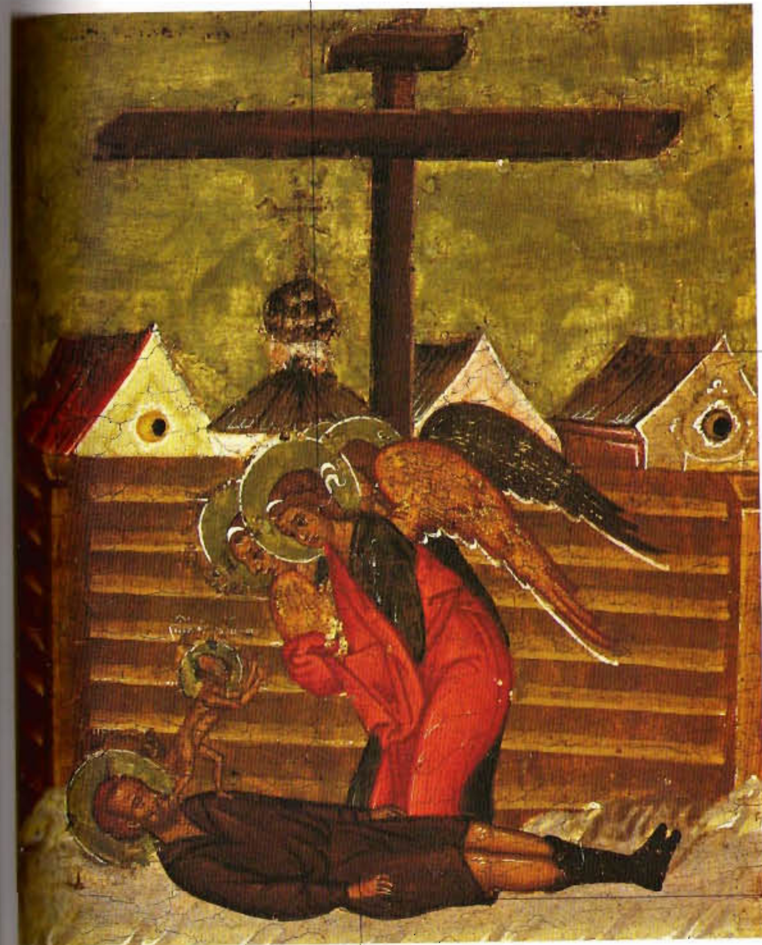
De izquierda a derecha: lluvia de meteoritos sobre Ustiug; el icono cura a varios paralíticos; Procopio reza fuera de la ciudad; muerte de Procopio; entierro de Procopio; construcción de una capilla rústica en su honor; un paralítico se cura junto a su tumba; curación de un endemoniado; muerte de un siervo impío del gobernador; le construyen una suntuosa tumba; se llevan el cadáver del impío; la tumba de Procopio se erige en su lugar; el gobernador reza en la tumba del santo.



Curación de la parálisis del adolescente Pantaleimon; el niño Fedor recupera la vista; Salomé reza ante la tumba; curación de Domiciano, sacerdote paralítico.

▲ *Procopio de Ustiug con escenas de su vida*, 1602 (fechado en 7110, según el calendario eslavo), procedente de Velik Ustiug, iconostasio de la catedral de San Procopio.

Dos ángeles con las manos cubiertas por respeto se inclinan para recibir el alma de Procopio y llevársela al cielo.



Los tejado de la ciudad la cúpula d monaster de Sa Migu Arcáng coronada p una peque cru

Procop lleva siemp la túnica botas media ca

▲ *Muerte de san Procopio de Ustiug*, escena del icono de la izquierda (*Procopio de Ustiug con escenas de su vida*).

Fuera de la ciudad, ante la empalizada del monasterio de San Miguel Arcángel, Procopio reza ante la Cruz, se acuesta en la nieve y fallece.

Dentro del semicírculo verde del cielo aparecen los tres ángeles trinitarios en filigrana. Debajo, los elegantes edificios de la lavra *de la Trinidad de San Sergio.*

La colgadura roja entre los edificios indica que nos hallamos en el interior en presencia de Dios.



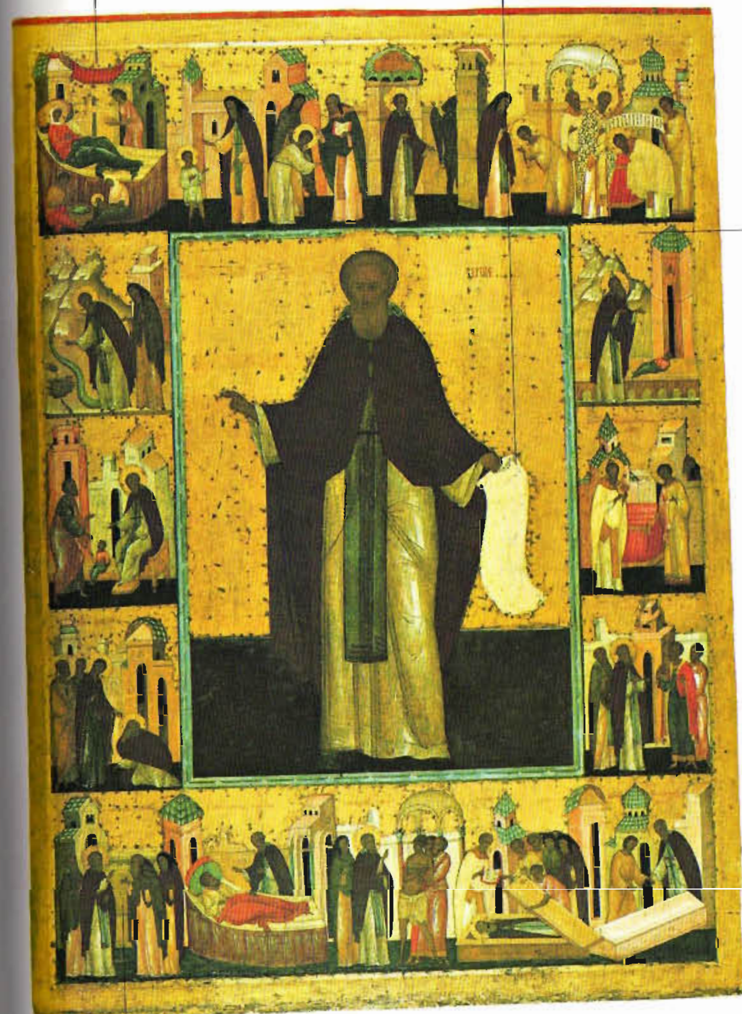
La Virgen, a quien acompañan los apóstoles Pedro y Pablo, se aparece a san Sergio en una visión y le entrega el báculo rojo de higumeno.

San Sergio contempla la visión en presencia del monje Nikón. El que será su sucesor inclina humildemente la cabeza a su espalda.

▲ *Aparición de la Virgen a san Sergio de Radonez*, siglo XVI, procedente de Moscú o Pskov, Colección Banca Intesa, Galerías del palacio Leoni Montanari, Vicenza.

Nacimiento de san Sergio; bendición del joven Sergio; se ordena monje; expulsa al demonio; se ordena diácono; se ordena higumeno.

En el rollo, las últimas palabras de san Sergio a sus discípulos: «No estéis tristes, hermanos, sino preservad la pureza del cuerpo y del alma, y amad de modo desinteresado».



De izquierda derecha: san Sergi hace brotar u manantial; resuci a un niño; devuelve al padr tiene la visión d fuego celesti durante la liturgi tiene la visión de Virgen; recibe a l enviados patriarca Filote

San Sergio cura al obispo incrédulo; cura a un enfermo; libera a un endemoniado; es sepultado; un ciego se cura junto al sepulcro del santo.

▲ Obrador de Feodosi, *San Sergio de Radonez con escenas de su vida*, hacia 1520, Museo Andrei Rublev, Moscú.



En los monasterios se reza por el éxito de la batalla de Kulikovo.

El príncipe Dimitri-Donskoi intercambia mensajes con las ciudades aliadas.

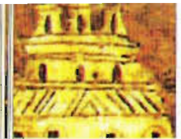
▲ *San Sergio con escenas de su vida, escenas históricas y la batalla de Kulikovo*, detalle, primera mitad del siglo XVII, Museo de Arte, Yaroslavl.

En formato mayor, los últimos episodios de la vida de san Sergio, empezando por la visión de la Virgen y acabando por su entierro, en un marco sugestivo de escorzos arquitectónicos. Debajo, en miniatura, las fases de la batalla de Kulikovo que derrotó a los invasores tártaros.

En las ciudades de Rusia, los jefes militares rezan ante los iconos, implorando la victoria.

Los ejércitos de la ciudad-fortaleza vadean los ríos y se unen para marchar hacia el campo de Kulikovo («de las becadas»), donde derrotaron a los tártaros el 8 de septiembre de 1380.

Los muertos de la batalla se entierran en fosas comunes.



La pintura de iconos es un medio para alcanzar la santidad. Entre los monjes pintores cabe destacar a Teófanes el Griego y al ruso Andrei Rublev, canonizado en 1988.

Beatos iconógrafos

Texto
«A través de un gran amor por la vida ascética y monástica, Andrei Rublev elevó la mente y el pensamiento hacia lo incorpóreo, y levantó el ojo sensible hacia las figuras pintadas.» (Iosif de Volokolamsk)

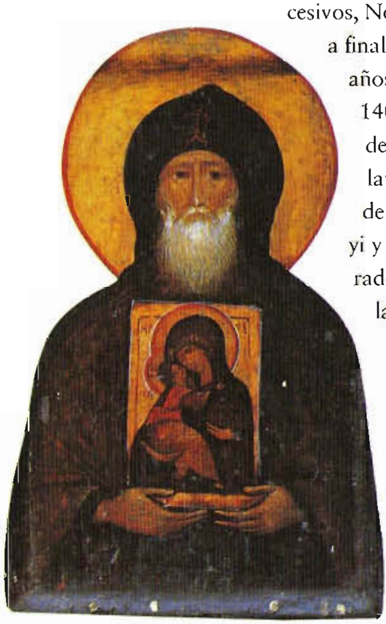
Fiesta
4 de julio

Vida
Andrei Rublev: muerto en 1430, canonizado en 1988

Fuentes
Iosif de Volokolamsk (primer coleccionista de iconos de Andrei Rublev), *Vida*; Pacomio el Serbio, *Vida de Rublev*; *Relato de los santos hagiógrafos* (siglo XVII)

► Gregorio Krug, *San Gregorio iconógrafo*, detalle, siglo XX, Ermitage du Saint Esprit, Mesnil Saint-Denis.

Un recorrido por la historia de la pintura de iconos no nos deparará muchos nombres famosos. Porque pintar un icono es un gesto eclesial, un acto religioso de servicio que se confía a los monjes. Durante los siglos iniciales se evitó cualquier forma de culto a la personalidad de los iconógrafos. El icono no es un sacramento, pero se considera «sacramental», un objeto sagrado como los Evangelios, la Cruz, el agua, los óleos o la sal bendita. Además el icono no se pinta sino que se «escribe» (isógrafo), y al pintor de iconos se le llama iconógrafo. El pintor, incluso si era monje, solía viajar por trabajo, y en consecuencia gozaba de cierta autonomía «laica». Por encima del anonimato eclesiástico o de los talleres surgen algunos nombres por la fuerte personalidad que emerge del estilo de sus obras, como en los casos del beato Teófanes el Griego y de Andrei Rublev. La actividad de Teófanes tuvo dos escenarios sucesivos, Novgorod y Moscú, y se desarrolló a finales del siglo XIV en los dramáticos años de las invasiones tártaras. En 1405 (el 6913 «desde la creación del mundo», según la datación eslava), el patriarca Nikón, sucesor de san Sergio, invitó a Daniil Cernyi y Andrei Rublev, «maestros inspirados por Dios» (como les llaman las crónicas del siglo XVI), a pintar iconos y frescos en la *lavra* de la Trinidad. La película *Andrei Rublev* del director ruso Andrei Tarkovski narra la biografía de Rublev, autor del celebérrimo icono de la *Trinidad*, canonizado en 1988.



En las vastas y deshabitadas tierras del Volga surgió un gran archipiélago de comunidades monásticas que se llamó «la Tebaida del Norte».



Ermitaños del norte

Dimitri de Priluck fue el primer ermitaño que evangelizó el norte de Rusia. Fundó el monasterio de Pereslavl' y el de Priluck, cerca de Vologda, a quinientos kilómetros de Moscú. Kirill de Belozersk, discípulo de Sergio de Radonez, fundó también un monasterio en la región de Vologda. Su icono lo pintó en 1424 otro seguidor de san Sergio, el higumeno Dionisi de Glusicio, fundador a su vez de un monasterio a orillas del río Glusica. El icono de Kirill que pintó Dionisi en vida del santo reproduce sus facciones y refleja el carisma de su maestro, san Sergio: una actitud de bondad y comprensión hacia los hombres que los rusos expresan con el término *sobornst* («comunionalidad»). Otro ermitaño del norte, Esteban de Perm, natural de Ustiug Velik, se dedicó a la evangelización de los paganos, fundó iglesias y monasterios y fue pintor de iconos, y además obispo. Pafnuti de Borovsk pertenecía a una familia tártara convertida y se hizo monje bajo la guía del higumeno Nikita, otro discípulo de san Sergio, y al cabo de un período de soledad en el bosque fundó el monasterio de Borovsk donde se guardan sus reliquias. Nikita de Pereslavl y Kirill de Belozersk se consideran estilitas, aunque lo cierto es que vivieron recluidos en la celda de una estrecha torre.



Texto
«Tu vida, como un sol se reflejó en los ojos de los infieles. Con esa misma luz ilumínano también a nosotros que honramos tu memoria.» (Tropario de la fiesta

Fiest
Pafnuti de Borovsk: de may

Vid
Dimitri de Priluck muerto en 1391; Kiri de Belozersk: 1337 1427; Esteban d Perm: Ustiug Veli 1340-Moscú 139 canonizado en 154 Pafnuti de Borovs muerto en 147 canonizado en 154

Fuent
Makari, *Vida d Dimitri de Prilu*

Iconograf
Esteban, Nikita Pafnuti llevan el gr *skema*; san Kirill, simple hábi monásti

◄ *San Esteban de Per* segunda mitad del sig XVI, procedencia ru colección priva Bélgi

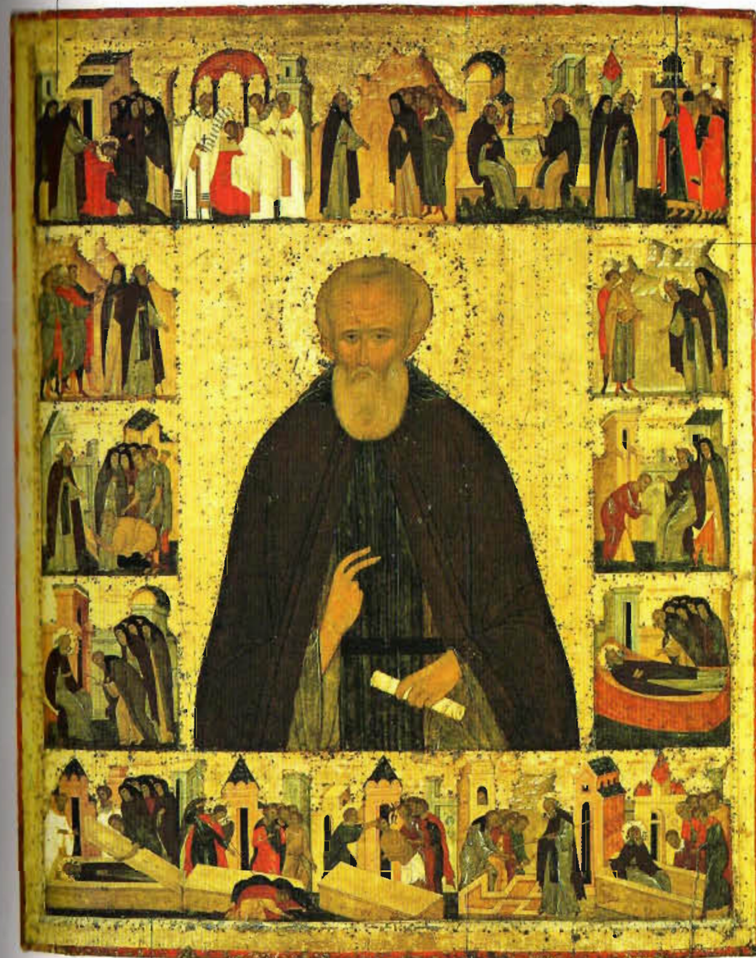
La cabeza, mayor de lo que corresponde al cuerpo, refleja la importancia del rostro, que es un auténtico retrato. La esencia de la figura, que se recorta sobre un fondo dorado, expresa la gloriosa pobreza de la vida monástica.



La parte interna rebajada de la tabla (la cuna del icono) se determina por un rectángulo horizontal, largo y estrecho, «prado espiritual» en donde se apoyan los pies del santo.

▲ Dionisio de Glusicio, *San Kirill de Belozersk*, 1424, Galería Tretiakov, Moscú.

Profesión monástica de Dimitri; ordenación sacerdotal; fundación del monasterio; coloquio con san Sergio de Radonez; encuentro con el gran príncipe Dimitri Ivanovich.



De izquierd a derecha partida d Dimitri y s discípulo Pachomi discuten co lo campesino por consegui las tierra para levanta lo monasterio de Leza y d Priluck Dimitr notifica a lo campesinos l muerte de príncip Dimitri Donskoi bendice a s hermano comerciante vestido d rojo; presient la muerte designa com sucesor Pachomi muere

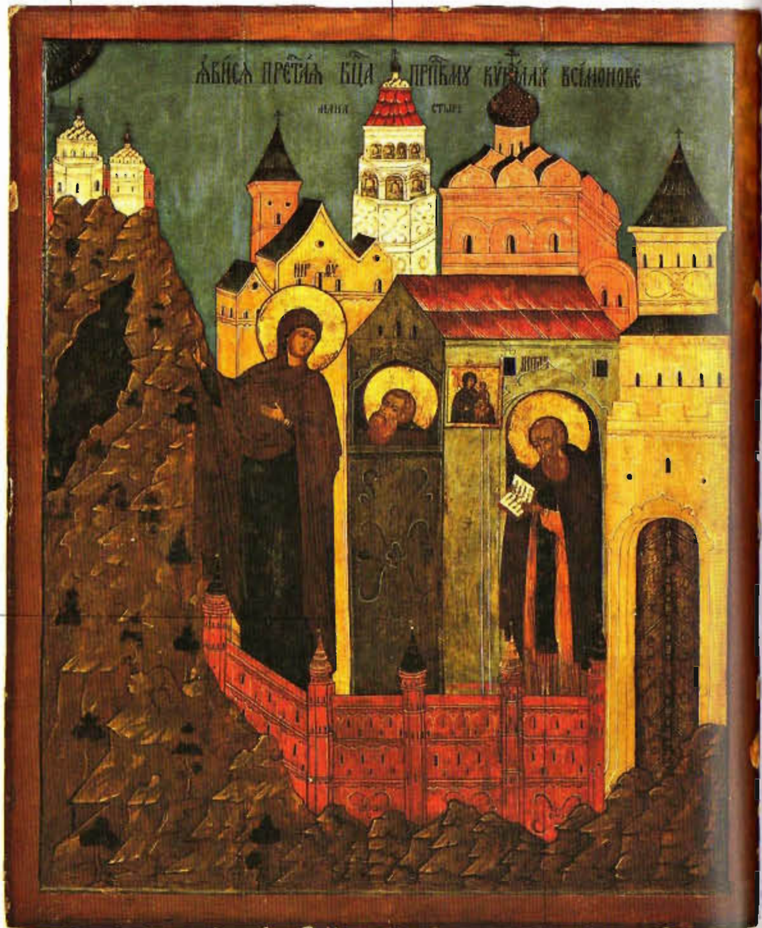
Entierro de san Dimitri; el arcángel castiga a los ladrones del monasterio; curación de un endemoniado junto a la tumba; milagro de la construcción de la catedral; curación junto a la tumba.

▲ Dionisio, *San Dimitri de Priluck con escenas de su vida*, principios del siglo XVI, Museo de Vologda.

El monasterio que fundó Kirill en la remota región de Vologda, quinientos kilómetros al norte de Moscú.

La torre de Ivan y los edificios y la muralla del Kremlin, de piedra blanca, aparecen transfigurados por el vivo color rojo del crepúsculo.

Cumplidos los sesenta años, a Kirill se le aparece la Virgen para anunciarle su muerte e indicarle el lugar donde será enterrado, junto al lago Blanco. La cueva negra entre las rocas del monte representa la muerte.



Kirill de Belozersk en el monasterio de San Simón de Moscú, leyendo un texto sagrado y rezando ante el icono de la Virgen Odighitria.

▲ *La Virgen se aparece a san Kirill de Belozersk en el monasterio de San Simón*, finales del siglo XVIII, procedente de Belozersk, monasterio de San Kirill, Museo de Vologda.

La capucha monástica, con una cruz y reflejos de luz divina en los pliegues, resalta dos ojos profundos y piadosos fijos en el más allá.



E
hundimient
de l
mejilla
debido
largas vigili
nocturnas
al ayuno,
pone
manifiest
co
pinceladas
luz, qu
tambié
jalonan
larga barb

▲ *San Nikita, anacoreta de Pereslavl*, siglo XVII, Departamento de Arqueología, Academia Eclesiástica, Moscú.

Bajo el manto, san Nikita lleva el gran skema, *estola negra con cruces que simboliza el retiro del mundo.*

Es probable que se trate de un icono monástico destinado a la oración personal. Es de un estilo sencillo pero expresa una gran espiritualidad.

Pafnuti lleva el gran skema *que simboliza la observancia estricta de los votos monásticos.*



Pafnuti bendice con la mano derecha, y con la izquierda enseña un rollo donde se lee: «No ofendáis a ningún hermano, porque rezaré por todos».

▲ *Pafnuti de Borovsk*, siglo XIX, colección privada, Italia.

Pushkin y Tolstoi inmortalizaron la figura de los «locos de Cristo», santos vagabundos que repiten la oración de Jesús, y también se describe en el diario Relatos de un peregrino ruso.



Basilio el Bienaventurado

En Rusia, la experiencia monástica encontró una forma especial de santidad en los «locos de Cristo», hombres que abrazaban la locura de la Cruz con una vida de penurias y oración, buscando el desprecio de todos a modo de martirio voluntario e incruento. Uno de ellos, Basilio el Bienaventurado, se convertiría en uno de los santos más queridos de la ciudad de Moscú. Sus restos descansan en la iglesia homónima de San Basilio, situada en la plaza Roja (dedicada a la Protección de la Virgen). Basilio abandonó la casa de sus padres y vivió en calles y plazas frecuentando la liturgia, pasando las noches a la intemperie y orando sin descanso, «sin ropa ni calzado, como el primer hombre del Paraíso terrenal antes del pecado» (*Vida*). La extrema libertad de su forma de vida le puso en contacto con todos, desde el más humilde campesino hasta el zar Iván el Terrible, a quien se atrevió a acusar de crueldad. Para entender mejor esta forma de santidad rusa es necesario leer los *Relatos de un peregrino ruso*, diario de un «loco de Cristo» (*yuridovi*) que vivió de limosna y recorrió los campos y ciudades rusos ayudando a todo el que encontraba, y tenía siempre a flor de labios la «oración de Jesús». Este texto anónimo, publicado por primera vez en 1870, se ha convertido en un clásico de la espiritualidad moderna.



Te
«Aquellos que eli
humildemente lo
para el mund
locura, contemp
claramente
sabiduría de Di
(Gregorio Mag

Tít
Locos de Cristo (*Sa*
Yurid

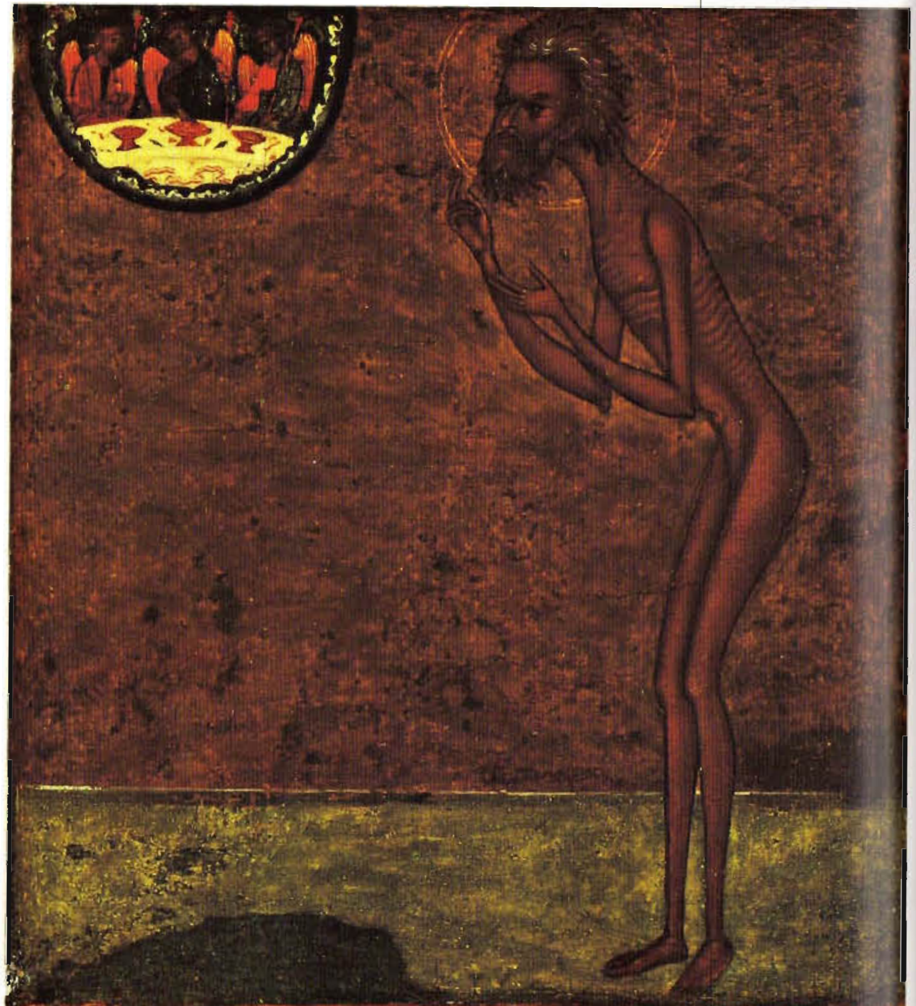
V
1464-15
canonizado en 1

Fuen
Minei ru

Iconogr
Desnud
delgadísimo, co
pelo alborotado
mirada y las ma
orientadas al ciel
actitud de súp
incesante a la Trini
o la Virgen, qu
asoma entre las nu

◄ *San Basili*
Bienaventurado, det
finales del siglo
Museo de Histor
Arte, Solvycego

El claroscuro del cuerpo manifiesta la luminosidad espiritual de la carne transfigurada de Basilio, y la blancura de la mesa trinitaria se refleja en su pelo alborotado.



El ideal griego de belleza se anula en este cuerpo filiforme, con más aspecto de lombriz que de hombre. Sin embargo, este hombre toca el cielo y ve la Trinidad.

▲ Escuela de los Stroganov, *San Basilio el Bienaventurado*, 1600, Galería Tretiakov, Moscú.



Uno de los hitos más importantes del monaquismo ruso fue la fundación del monasterio de las Solovki, un archipiélago del mar Blanco.

Fundadores de monasterio

Las islas Solovki distan solo 165 kilómetros del círculo polar ártico, pero, gracias a determinadas condiciones ambientales (como las corrientes marítimas cálidas), gozan de un clima templado que permitió que los monjes las habitaran y cultivaran. El monje Savati, procedente del monasterio de San Kirill, fue el primero en instalarse allí. Le sucedió a su muerte el ermitaño Zósimo, procedente del monasterio de Valaam y figura central de la primera comunidad. Zósimo y Savati, considerados como los santos fundadores de las Solovki, aparecen juntos ante la sugestiva geografía del complejo monástico del lago Santo. Bajo el hígumeno Filipp, que sería metropolita de Moscú, y a quien Iván el Terrible daría muerte, el monasterio de las Solovki fue rico y poderoso. Convertidas en campo de concentración por Stalin, las Solovki viven en la actualidad un renacimiento religioso. Otro anacoreta del norte fue Nil de Stolbensk, que recibió los votos monásticos en Pskov (1505) y se refugió en la isla de Stolbensk, en el lago Saliger (a poca distancia de la ciudad de Ostaskov, donde vivió en soledad durante veinte años. El monasterio de Stolbensk se convirtió en un próspero centro de agricultura y pesca, y su arquitectura de madera se desarrolló en altura enriqueciéndose con varias torres.



«No cabe dud
el mundo
actual perv
las oracion
monjes.» (R

Savati: 2 d
Nil de S
27

Savati: m
1434; Zósimo
en 147
Stolbensk
votos moná
Pskov

Ico
Zósima y
pie, en a
intercesió
Virgen *Bogol*
entre m
monaste
Solovki (repr
al fondo);
aparecen
uno haci
ofre
monasterio a

◄ Escuela del
del Onega, *L*
Zósimo y Sav
1759, igl
Transfigurac

San Nil, con el gran skema *de los votos monásticos perpetuos, ofrece su obra a Cristo, que lo bendice desde el cielo.*

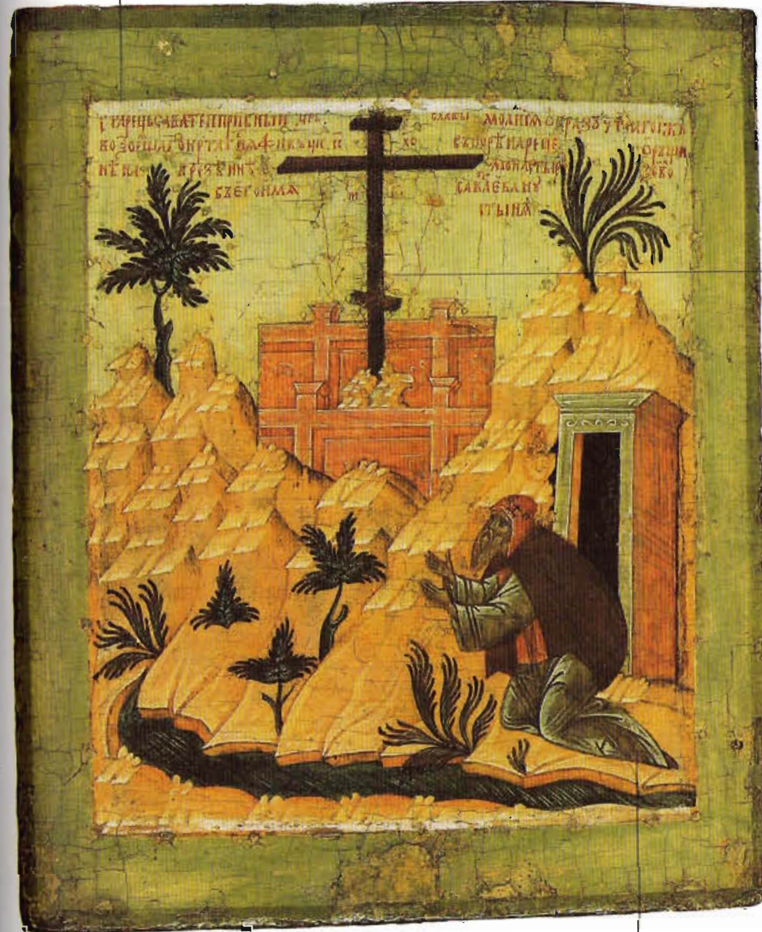
Entre el campanario y el santuario (rojos, por su carácter sagrado), bajo el icono de Cristo Emmanuel, yace el cuerpo sin vida del santo monje.



El icono presenta, de modo esquemático pero realista, el complejo primitivo del monasterio de Stolbensk, con su típica arquitectura de madera y sus torres. Rodean el lugar las aguas del lago Saliger y lo coronan árboles.

▲ *San Nil de Stolbensk*, siglo XVII, Museo Kolomenskoe, Moscú.

La inscripción del icono reza así: «Viviendo en las montañas, a orillas del río Orsina, el bienaventurado monje Savati reza a la imagen de la venerable y vivificadora Cruz del Señor; hoy, el monasterio se llama Savati en su honor».



La cruz d… tres brazos s… yergue en l… alto de l… peña d… Calvario… entre do… muros qu… cierran com… un dique … espacio entr… las do… montañas… coronada… por árbole… verde… simbólico…

El monje reza ante su celda. Los retoños que florecen a lo largo del río y en las rocas indican la fecundidad espiritual del lugar, naturalmente árido, pero irrigado por el agua de la Gracia.

▲ Maestro moscovita, *Savati de Tver'*, mediados del siglo XVI, Museo Andrei Rublev, Moscú.



El starets ruso más popular del siglo XIX tenía el don de curar y de la cardiognosis. De joven vivió tres años encima de una piedra haciendo penitencia durante las guerras napoleónicas.

Serafín de Sarov

Texto
«Solo los puros de corazón ven al Señor, que, siendo luz, vive en ellos, y se revela a quienes le aman y son amados por él.» (Gregorio Palamás)

Título
Ermitaño, *starets*

Fiesta
Canonización: 19 de julio; fiesta (*dies natalis*): 2 de enero

Vida
1759-1833, canonizado en 1903

Fuentes
Sergio, monje de Sarov, *Vida de san Serafín*; *Diálogo entre Serafín y Motovilov*

Iconografía
Se arrodilla en su celda con una simple túnica blanca, calzado de corteza de abedul, una cruz de madera en el cuello y el rosario de la «oración de Jesús» en la muñeca; de pie, con el gran *skema* y el rosario, ante el monasterio que se construye por su iniciativa, y en el cielo el icono de María

► *San Serafín de Sarov*, Montgeron (París).

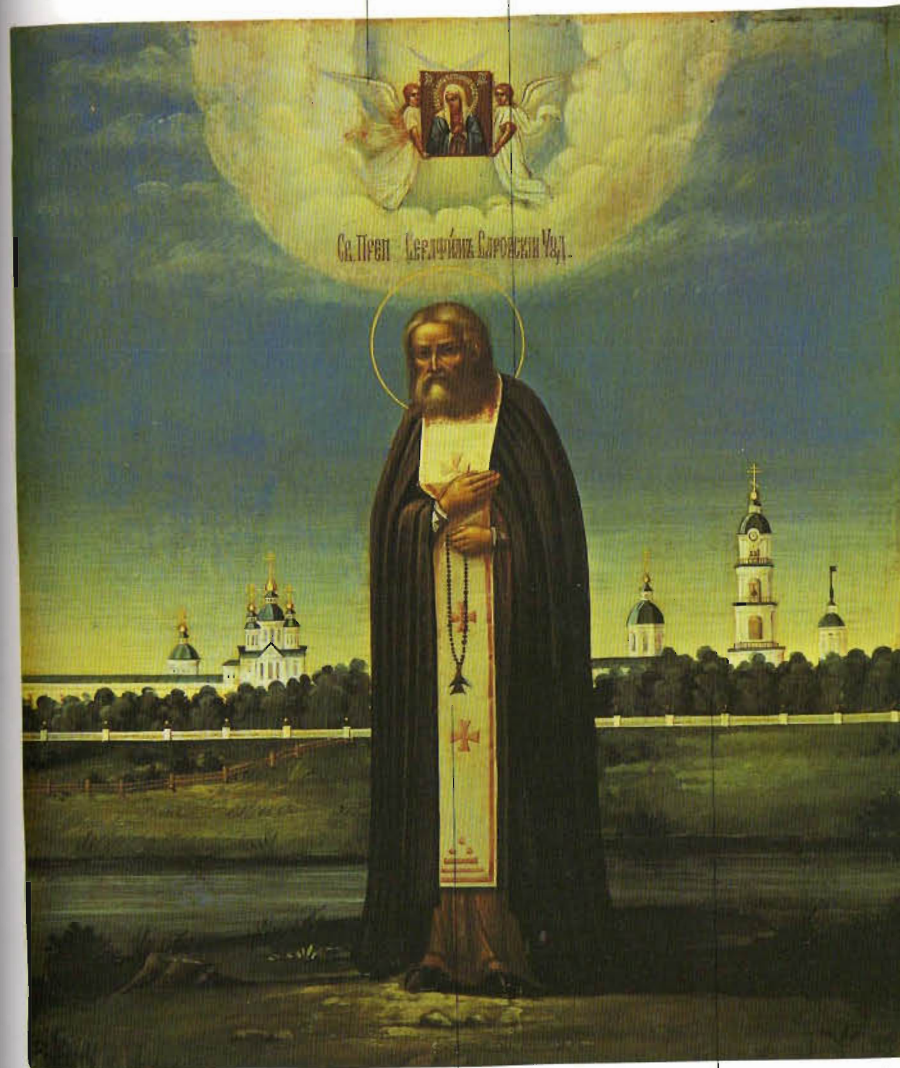
La popularidad de san Serafín de Sarov se extiende a Rusia y Occidente. En 1793 abrazó el sacerdocio en el monasterio de Sarov y a los treinta y cinco años inició su experiencia eremítica retirándose a una cabaña del bosque. En 1804 fue gravemente herido por unos salteadores, pero se curó de forma milagrosa, y a su regreso a la ermita vivió tres años como estilita sobre una pequeña piedra rezando por un mundo convulsionado por las guerras napoleónicas. Su retiro duró hasta 1825 y a los sesenta y seis años se convirtió en un *starets* famoso con el don de leer los corazones (cardiognosis) y de curar. Atraía a pobres y enfermos y a personalidades del Estado y la Iglesia. Murió el 2 de enero de 1833 y fue canonizado el 19 de julio de 1903. Sus reliquias se dispersaron durante la revolución, pero se recuperaron y actualmente se conservan en la iglesia de Divejevo, cerca de Sarov, donde fundó un



convento femenino. Serafín cultivó una tierna devoción a la Virgen «Alegría de todas las alegrías» y tuvo varias visiones. Murió de rodillas ante el icono de María. Sus conversaciones, encuentros y experiencias místicas los recogió por escrito un tal Motovilov, a quien curó de una parálisis en las piernas. El texto, recuperado y publicado en 1902, constituye un testimonio excepcional de la personalidad del santo.

El icono de la virgen que protegió a Serafín toda su vida y ante el cual expiró, aparece entre las nubes.

El rostro es un retrato fotográfico. La figura está más encorvada de lo que es propio de la pintura de iconos.



▲ *San Serafín de Sarov*, principios del siglo XX, Museo de Historia de la Religión, San Petersburgo.

El santo se representa con una gran estola y el rosario monástico de la «oración de Jesús» en la mano.

Un paisaje naturalist con el río y el monasterio de San Serafín.



Apéndices

Índice de los temas tratados.
Glosario.
Fuentes bibliográficas.

◄ *Loores de la Virgen con «Akathistos»*, detalle, mediados del siglo XVI, procedente de Belozersk, monasterio de San Kirill, catedral de la Dormición, Museo Ruso, San Petersburgo.

Abraham, Isaac y Jacob 64
Alegría de todos los afligidos 196
Anciano Simeón 109
Ángeles custodios y demonios 59
Antonio el Grande 327
Antonio Romano 354
Anunciación 101
Árbol de Jesé 87
Arcángeles, querubines y serafines 53
Ascensión 150

Basilio el Bienaventurado 367
Bautismo de Jesús 122
Beatos iconógrafos 360
Bodas de Caná 124
Boris y Gleb 344

Catalina de Alejandría 297
Cirilo y Metodio 318
Consuela mi pena 212
Cosme y Damián 296
Creación y Expulsión 62
Cristo y la samaritana 127
Crucifixión 137
Cuatro jerarcas bizantinos 310

David, Salomón y Daniel 76
De la Pasión 188
De la Protección 175
De la Súplica 207
De la Ternura 177
De las Caricias 184
De las Cuevas 190
De las Tres Manos 219
Del Juego 180
Del Refugio 209
Demetrio de Tesalónica 273
Deposición del velo y el cinto 213
Descendimiento y Llanto 139
Descenso a los infiernos 143
Dormición 153

Efrén el Sirio 331
Elías 81
Emmanuel 227
En el trono (Salvador) 230
En el trono (Virgen) 166
En ti se alegran 197
Entrada en Jerusalén 130
Ermitaños del norte 361
Es verdaderamente justo 191
Esteban protomártir 272
Exaltación de la Cruz 155

Flor inmarcesible 221
Floro y Lauro, Blas y Espiridión 292
Frutos de la Pasión 229
Fuente de vida 193
Fundadores de monasterios 369

Gozo inesperado 216
Gran humildad 210
Grandes fiestas 20
Gregorio Palamás 316
Guía del camino 169

Hipacio de Gangra 290
Hospitalidad de Abraham 68

Iconos domésticos 33
Iconos procesionales 28
Iconos teológicos 38
Iconostasio 10
Ignacio de Antioquía 271
Incredulidad de Tomás 148
Instrucción 217
Intercesión 248
Isaías 86

Jardín cerrado 195
Jesús en la sinagoga 112
Joaquín y Ana 94
Jonás 91
Jorge de Lydda 276
Juan Bautista 115
Juan Clímaco 334
Juan Damasceno 319
Juan de Rila 341
Juan Teólogo del Silencio 262
Juicio universal 158

Loores de la Virgen 198
Los tres jóvenes en el horno 80
Lucas pintor 260

María Egipcíaca 325
Marina 283
Martirio colectivo 279
Mateo y Marco evangelistas 258
Máximo el Confesor 314
Menas mártir copto 285
Miguel archiestratega 46
Moisés y Aarón 73
Montaña no cortada 202
Mujeres en el sepulcro 145

Natividad de Jesús 105
Natividad de María 97
Nicetas 294
Nicolás de Mira 308
No hecho por mano de hombre 235
No llores por mí 232

Ojo que vela 240
Orante 172

Parasceves y Anastasia 287
Pasión de Jesús 134
Paternidad 65
Pedro y Pablo 267
Pentecostés 151
Preparación del trono 255
Presentación de Jesús 107
Presentación de María 98
Primeros ermitaños 322
Primeros obispos 302
Príncipes y metropolitas 346
Procopio de Ustiug 351
Puertas reales 14

Resurrección de Lázaro 128
Rey de reyes 252
Salvador 246
Santos del mes 24
Santos estilitas 336
Señor del Universo 242
Serafín de Sarov 374
Sergio de Radonez 355
Silencio bienaventurado 226
Sofía Sabiduría divina 44

Teodoro Estudita 339
Transfiguración 125

Última Cena 131

Vid verdadera 254
Virgen de la leche 183
Virgen en brazos de Ana 205
Visión de Eulogio 317
Visión de Ezequiel 89
Visitación a Isabel 104

Zarza ardiente 164

Achiropoicta: «no hecha por mano de hombre»; imagen revelada.

Akathistos: «no sentado»; himno a la Virgen que se canta de pie el sábado de la quinta semana de Cuaresma; lo compuso Romano el Cantor en el siglo IV. Es un acróstico de veinticuatro estrofas (*ikos*) que corresponden a las veinticuatro letras del alfabeto griego. En el 626 se le añadió la estrofa número veinticinco.

Amnos: «cordero»; indica la parte cuadrada con el monograma de Cristo que el sacerdote toma del pan eucarístico.

Ampollas: recipientes de metal o terracota utilizados para el óleo o el agua de los lugares sagrados; llevan imágenes grabadas, prototipos de los primeros iconos.

Anacoreta: del griego *anachorein* («retirarse»); es sinónimo del término «ermitaño», de *eremos* («desierto» o «lugar solitario»).

Analogion: púlpito o atril que expone el icono.

Anastasis: «Resurrección». Es el icono del Descenso de Cristo a los infiernos.

Apotegmas: hechos y dichos de los Padres del desierto egipcio, recogidos oralmente y transcritos posteriormente en griego y en orden alfabético.

Archimandrita: el superior de uno o varios monasterios.

Artoforion: del griego «portador del pan»; pequeño tabernáculo que guarda la Eucaristía.

Artos: pan eucarístico.

Askitis: asceta.

Assist: pinceladas de luz, estrías de oro o de colores muy luminosos que brillan en la cara, la ropa y los objetos; indican santidad, iluminación y deificación de la carne.

Bema: santuario, la parte más sagrada del templo, detrás del iconostasio, donde está el altar.

Bendición griega: el pulgar y el índice de la mano derecha se unen, dejando el índice recto. Así se forma el anagrama de Cristo: IC XC. Los dos dedos juntos aluden también a la hipóstasis (unión) en Cristo de las dos naturalezas, la humana y la divina.

Cenobitas: monjes de un cenobio, donde se hace vida en común.

Clámide: manto ligero de los caballeros y dignatarios bizantinos.

Clavio (en griego *stichos*, en latín *clavus*): larga franja de adorno lateral de la manga de la túnica (quitón) de Cristo y los apóstoles.

Cuna: parte central de la tabla del icono, rebajada en el centro.

Déesis: «intercesión» de la Virgen, de los apóstoles y de los santos ante el trono de Cristo.

Diaconicon: pequeña sacristía detrás del iconostasio, a la derecha del altar.

Diácono: ayuda en la liturgia, vestido con *stikarion* y *orarion*.

Discos: patena donde se coloca el pan eucarístico (*artos*) en trozos pequeños (*melismos*).

Dodecaorton (en ruso *prazoniki*): las doce grandes fiestas del año litúrgico bizantino. Las fiestas *despotike* de primera clase se preceden de un día de vigilia (*preortia*), y tras un período de siete días (*meteortia*) se cierran con un octavo día de despedida (*apodosis*).

Eisodos: del griego «entrada». Son los iconos de la Presentación de Jesús (o de María) en el Templo y de la Entrada en Jerusalén.

Emmanuel: Cristo niño o joven imberbe.

Epigonation: tela bordada y almidonada, en forma de rombo, que cuelga en el lado derecho del oficiante.

Epitaphion: velo con la imagen de Cristo muerto que se lleva en procesión el viernes (*Parasceve*) y el sábado santos.

Epitrachelion: tela sacerdotal con escenas evangélicas.

Escatología: todo lo que atañe a los hechos finales.

Estilita: anacoreta que a causa de un voto vive sobre una columna, desde donde predica, cura y celebra la Eucaristía.

Estola (*epitrakelion*): cinta ornamental en una o dos piezas que lleva el sacerdote a veces cerrada con botones; el *omophorion* episcopal es una versión más suntuosa.

Etimasia: «preparación del trono» para el Juicio Final.

Felon: de *phelonion*, antiguo manto litúrgico episcopal sin aberturas, corto por delante y largo por detrás, que fue sustituido por el *sakkos*.

Filocalia: colección de dichos y hechos de los Padres del desierto (apotegmas).

Filoxenia: «acogida a los extraños», en referencia a la hospitalidad brindada por Abraham a los tres ángeles-peregrinos.

Hesicasmo: del griego *esychia* («alivio»); indica calma, silencio, libertad frente a las pasiones; corriente espiritual de Gregorio Palamás que distingue entre la esencia de Dios que es incognoscible y la energía divina que se revela como luz. Se caracteriza por la repetición de la oración de Jesús.

Hieromonje: monje que ha recibido la orden sacerdotal.

Hieronda: anciano, sabio del monasterio ortodoxo (corresponde al *starets* ruso).

Higumeno: superior de un monasterio cenobítico ruso.

Himation: del griego «manto»; es la toga de los romanos que Cristo lleva sobre la túnica.

Horologion: libro litúrgico bizantino similar al Libro de Horas latino.

Hypapante: del griego «encuentro»; Jesús en brazos del anciano Simeón.

IC XC: diagrama de «Jesús Cristo».

Icono: del griego *eikon*; imagen sacra de uso litúrgico o para la devoción privada.

Iconoclastia: «destrucción de las imágenes», movimiento que persiguió el uso de imágenes sacras entre el 626 y el 842.

Iconófilos: amantes de las imágenes.

Iconostasio: «lugar de los iconos», cancel cubierto de imágenes sagradas que separa *naos* y *bema* o nave y presbiterio.

JHWH: tetragrama de Yahvé que significa «Yo soy El que soy»; para los hebreos, el nombre de Dios es impronunciable.

Katholikon: iglesia principal de un monasterio griego ortodoxo.

Kenosis: expoliación, rebajamiento, anulación, renuncia, sacrificio; en referencia a los iconos del Bautismo de Jesús, de la Crucifixión y del Descenso a los infiernos.

Klobuc: tocado hemisférico
usan los metropolitas, con f
jas laterales, cruces y querubi

Kontakion: himnos litúrg
que terminan en aclamacion

Koukoulion: capucha que c
la cabeza y los hombros
monje que lleva el gran *ske*

Lavra: del griego «vía»; cam
al que dan las cabañas (*ke*
de los ermitaños griegos.

Levkas: del griego «blan
preparación del fondo del i
con cola, yeso y polvo de
bastro.

Lik: mirada, rostro, no en s
do físico sino espiritual.

Loros: *omophorion* sole
que usan el emperador y lo
cángeles Miguel y Gabriel.

Mandylion: del árabe «toa
es el lienzo o sudario en d
Cristo dejó impresa su Fa
gún la leyenda para envia
al rey de Edesa, Abgar.

Manuales de pintura: cole
de modelos de iconos; los
famosos son los de Dionis
Furna, *Hermenéutica de la*
tura (siglo XVII), y más reci
mente el de Foti Konto
Ekphrasis («Tratado de ic
grafía ortodoxa»).

Maphorion: manto púrpur
lleva la Virgen y que indi
dignidad real.

Melismos: trozos del pan
rístico.

Menologio: colección de vidas de santos del calendario litúrgico.

Metamorfosis: del griego «transfiguración»; representa el momento en que Jesús reveló su imagen divina a los apóstoles en el monte Tabor.

Metania: inclinación profunda (pequeña *metania*) o con el rostro en tierra (gran *metania*).

Metanoia: vuelco de la inteligencia y del corazón, conversión.

Miróforas: mujeres que llevan *myron* (ungüento perfumado) a la sepultura de Cristo.

Mitra: tocado episcopal.

Naos: nave de la iglesia.

Nimbo: aureola de oro alrededor de la cabeza de Cristo (nimbo cruzado), de María y de los santos.

O ω N: trigrama de «El que es» inscrito en el nimbo cruzado de Cristo.

Omophorion: larga estola que se adorna con cruces; acaba en tres líneas que simbolizan las órdenes diaconal, sacerdotal y episcopal. Cruza el pecho y cae por el brazo izquierdo. Es una derivación del *loros* imperial.

Oración de Jesús: repetición continua de la jaculatoria «Señor Jesucristo, Hijo de Dios, ten piedad de mí, pecador».

Orarion: larga cinta que lleva el diácono en el hombro izquierdo, sobre el *stikarion*, y que levanta con la mano derecha durante la oración; actualmente, el *orarion* es blanco como el *stikarion*, pero en los iconos antiguos también es rojo o negro.

Pantocrátor: del griego *pan* («todo») y *kratos* («poder»), se refiere a Aquel que rige el universo.

Parusía: el segundo advenimiento de Cristo al final de los tiempos.

Paterik o Paterikon: colección de vidas de santos, monjes y Padres del desierto.

Patibulum: brazo horizontal de la cruz en donde se clavaban las manos del condenado, y después se levantaba hasta el palo vertical (*stipes*).

Pluristaurica: de *polystaurion*, «con muchas cruces»; son las vestiduras litúrgicas (*felon*, *sakkos*) con cruces tejidas o bordadas.

Podlinniki: «textos auténticos», manuales eslavos de pintura, modelo de los iconógrafos.

Polos: esfera transparente con cruces y el monograma de Cristo; simboliza el cielo y es un signo de poder.

Prósfora: los panes para la consagración.

Proskomidion: sacristía para la preparación del pan sobre el *discos* (o patena).

Proskynesis: veneración del icono o de la cruz con una profunda inclinación.

Proskynetarion: atril o pequeña capilla donde se coloca el icono para recibir los actos de veneración.

Prótesis: el ábside izquierdo donde se celebra el rito de la preparación de los panes (*proskomidia*).

Puertas diaconales: se sitúan a derecha e izquierda de las puertas reales y llevan, respectivamente, al *diakonikon* y al *proskomidion*.

Puertas reales: puertas centrales del iconostasio, por ellas entra el sacerdote durante la liturgia.

Querubín: ser angélico con muchas alas.

Quitón: túnica interior o de ir por casa de los griegos, adornada con una franja de color (*stichos* o *clavus*).

Raskolniki: «Viejos Creyentes», secta rusa tradicionalisra que no aceptó la reforma litúrgica del patriarca Nikón y que se separó de la Iglesia ortodoxa tras el concilio de Moscú de 1666.

Ripidion: abanico litúrgico redondo y metálico con un querubín o un serafín grabado que usan los diáconos.

Riza (*basma*): revestimiento metálico de cobre o plata nacido para proteger los iconos, que posteriormente se enriqueció con incisiones, esmaltes y piedras preciosas; deja al descubierto la cara y las manos.

Rosario: compuesto de lana trenzada o de cuero, tiene dos colgantes triangulares de cuero con grabado de plegarias o imágenes sacras; lo usa el monje para recitar la «oración de Jesús».

Sakkos: túnica de origen imperial que usa el obispo, con aberturas laterales y botones. Sustituye al antiguo *felon*.

Semantron: tabla de madera que cuelga en los monasterios. Se golpea como una campana para llamar a la oración.

Serafines: del hebreo *serafim* (el verbo *saraf* significa «quemar»); seres angélicos con seis alas de fuego.

Sinaxis: asamblea litúrgica con ángeles y santos.

Skema: «túnica» en griego; se trata de una estola monástica (*analabos*) con la parte anterior cubierta de cruces e inscripciones; el monje ordinario lleva el *micron skema* («pequeño hábito»); el monje de observancia estricta lleva el *megalon skema* («gran hábito»).

Skiti: de *asketi* (asceta); conjunto de pequeñas ermitas o pequeñas fraternidades llamadas *kalivi* (cabaña). La celda eremítica o la comunidad de ascetas mayor que una *kalivi* pero menor que una *skiti* recibe el nombre de *kellion*.

Spas: en ruso, «Salvador».

Starets (en griego *geronda*): «viejo lleno de belleza» (*kalogeros*), hombre espiritual iluminado por la Gracia y dotado de discernimiento en torno al cual se reúne una pequeña comunidad de discípulos.

Stauroteca: relicario con reliquias de la cruz; icono con una cruz metálica dentro.

Stichos: en griego «franja», por lo general dorada, en el brazo derecho de la túnica de Cristo; corresponde al latín *clavus*.

Stikarion: túnica sencilla que llevan los que sirven durante la liturgia: cantores, lectores y quienes preparan el incienso o portan el cirio.

Stipes: palo vertical de la cruz, clavado en el suelo, al que se incorporaba el *patibulum* que el condenado llevaba a hombros.

Suppedaneum: «debajo de los pies»; travesaño clavado al *stipes* de la cruz donde se apoyaban los pies del condenado.

Synthronon: «trono compartido», trono común a las tres personas de la Trinidad o a los patriarcas Abraham, Isaac y Jacob.

Templon: baranda de mármol con pilastras y arquitrabe que separa la nave del presbiterio.

Teofanía: manifestación de la divinidad.

Trichinas: que lleva el cilicio.

Tropario: himno breve de la liturgia ortodoxa ligado a una festividad.

Tshin: fila, orden del iconostasio.

Ubrus: velo o pañuelo.

Velum: cofia plisada.

Verónica: icono de la Santa Faz que toma su nombre de la mujer que recibió la huella del rostro sufriente de Cristo en el Calvario.

Zoógrafos: del griego «escritores de la vida»; los iconógrafos que «escriben» los iconos de Cristo, de María y de los santos.

Virgen

Blachernitissa: Virgen con el Niño del santuario de las Blaquernas de Constantinopla.

Deipara: «La que alumbró a Dios», título de la Virgen.

Eleousa: «de la Misericordia».

Episkepsis: «Protectora».

Galaktotrofousa (o Lactans): «La que amamanta».

Glikofilousa: «del Dulce beso».

Haghiosoritissa: Virgen Orante.

Katafyghé: «del Refugio».

Korsunskaia: *Eleousa*; enfatiza el abrazo entre la Madre y el Niño (encuadre limitado a las dos caras).

MP ΘY: diagrama de *Meter Theou*, la Madre de Dios.

Odighitria: del griego *odigos*, «camino»; por lo tanto, «La guía del camino».

Panaghia: «Toda Santa».

Pantanassa: «Reina del mundo».

Platytera: «Mayor que los cielos» porque su seno contiene al Creador del universo; Orante con o sin Niño.

Pokrov: velo de la Virgen que protege.

Psychosostria: «La que salva las almas».

Theotokos: «La que engendró a Dios», la Madre de Dios (*Meter Theou*).

Tichvinskaia: icono atribuido a san Lucas, a medio camino entre la *Odighitria* y la *Eleousa*.

Umilenie: *Eleousa* en ruso.

Znamenie: en ruso, «de la Señal»; Orante con el Niño en el pecho.

Fuentes bibliográficas

Acheimastou-Potamianou, *Icons of the Bizantine Mu... of Athens*, Archaeologica... ceipts Fund, Atenas, 1998

Clément, O., *Alle fonti co... dri*, Città Nuova, Roma, 2...

De Lotto, C., *Arte, legg... miracoli. Leggere l'icona*, ...ceri, Padua, 1992.

Gharib, G., *Le icone di* ... Città Nuova, Roma, 1993

Gharib, G., *Le icone di* N... Città Nuova, Roma, 199...

Guida biblica della Terra ... IPL, Milán, 1999.

Il grande libro dei sant... Paolo, Cinisello Balsamo, ...

Jazikova, I., *«Io faccio nuo... cosa». L'icona nel XX sec*... Casa di Matriona, Milán, 2...

Kologrivov, I., *Santi ru*... Casa di Matriona, Milán, ...

La Bibbia per la famigli... Paolo, Cinisello Balsamo, ...

Manafis, K. A., *Sinai. Trea... the Monastery of Saint Ca*... Ekdotike Athenon, Atenas ...

Parravicini, G. (dir.), *Stori... cona in Russia*, La Casa ... triona, Milán, 2000.

Passarelli, G., *Icone delle ... grandi feste bizantine* ... Book, Milán, 1998.

Rybakov, A., *Icons of V*... Moscow Galart, Moscú, ...

Sendler, E., *Le icone bi... della Madre di Dio*, San... Cinisello Balsamo, 1995

Sendler, E., *L'icona*, San... Cinisello Balsamo, 1985

Sergeev, V., *Andrei Rub*... Casa di Matriona, Milán...

VV. AA., *Il viaggio dell'ic... lle origini alla caduta di B*... Jaca Book, Milán, 2002.

Yon, E., y P. Sers, *Le sa... ne*, Passigli, Florencia, 1...

Zibawi, M., *Icone, sens... ria*, Jaca Book, Milán, 1...

Créditos fotográficos

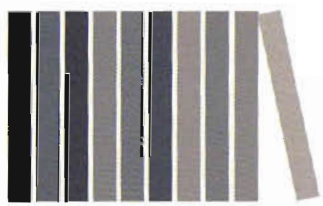
Archivo Electa, Milán
Colección Banca Intesa, Vicenza
Fundación Russia Cristiana, Seriate
Fototeca Storica Gilardi, Milán

El editor está a la disposición
de los derechohabientes para reclamaciones
sobre identificación de imágenes

Los Diccionarios del Arte

Los Diccionarios del Arte ofrecen las claves para conocer y comprender l iconografía y los motivos de la historia del arte. Cada volumen explora el vast universo de los mitos, los temas y los personajes que han servido de inspiració a los grandes maestros y nos muestra los episodios de los que son protagonista y los atributos que los identifican, constituyendo una herramienta eficaz par comprender las obras maestras de la pintura y la escultura. Todo ello a travé de una presentación vivaz, unos textos con un caudal de información riguros y más de 400 imágenes en color reproducidas con excelente calidad en cad uno de los títulos.

Otros títulos de la colección



Formato: 135 x 200 mm.
Páginas: 384